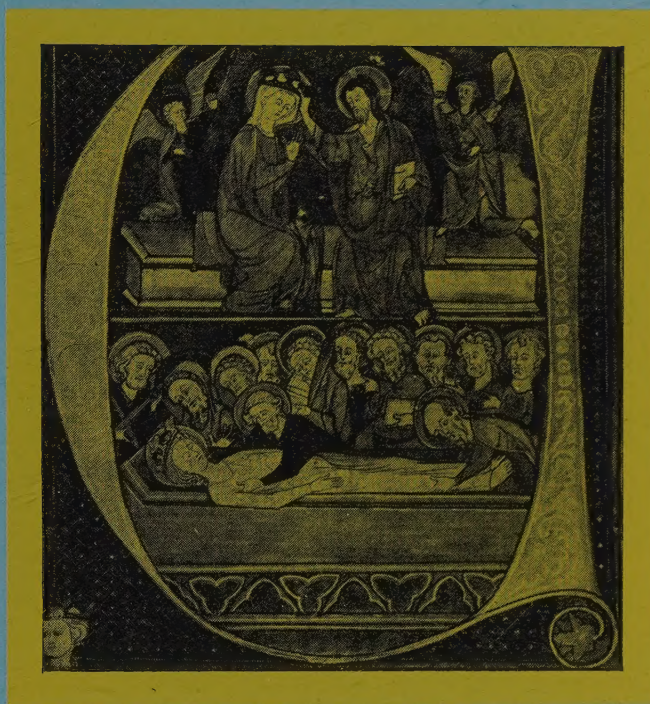


GAZETTE *DÉS* BEAUX-ARTS

AUGUST

1948

AOÛT



CONTENTS

SOMMAIRE

PIERRE-MARIE AUZAS: LE NOUVEAU TRESOR DE LA CATHEDRALE DE BORDEAUX. †ANDRE DE HEVESY: RUBENS A PARIS. †JOSE LOPEZ-REY: A XX CENTURY FORGER OF GOYA'S WORKS. †MARIAN ESTABROOK MOELLER: AN INDO-PORTUGUESE EMBROIDERY FROM GOA. †JACQUES MATHEY: DEUX DESSINS DE J.-B. PATER (DESSINS DE MAITRES). †BIBLIOGRAPHY.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
NEW YORK — 19 EAST 64 STREET

Fondée en 1859 par **CHARLES BLANC**
FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140 — PARIS

VI SERGE — VOL. XXIV — 37TH MONTHLY ISSUE
VI^E SÉRIE — TOME XXIV — 37^È LIVRAISON MENSUELLE

XXIVTH YEAR
QUATRE-VINGT-QUATRIÈME ANNÉE

Price of this issue \$1.50
Prix de ce numéro: 450 francs

COUNCIL OF THE GAZETTE DES BEAUX-ARTS CONSEIL DE DIRECTION

DR. JUAN CARLOS AHUMADA, President of the Society of Friends of the Museum of Buenos Aires;
 JEAN ALAZARD, Directeur, Musée des Beaux-Arts, Alger;
 LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
 ALFRED H. BARR JR., Director of Research, Museum of Modern Art, New York;
 BERNARD BERENSON;
 THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
 J. PUIG I CADAFALECH, Professor, Barcelona University, Barcelona;
 F. J. SANCHEZ CANTON, Director, Prado Museum, Madrid;
 JULIEN CAIN, Director of French Libraries, General Administrator, Bibliothèque Nationale, Paris;
 FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
 SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
 W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
 WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
 EMILE DACIER, General Inspector of French Libraries;
 WILLIAM B. DINSMOOR, Professor & Executive Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
 GEORGE H. EDGELL, Director of the Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
 MRS. ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, President, Society of Friends of Art, Buenos Aires;
 DAVID E. FINLEY, Director of the National Gallery of Art, Washington, D. C.;
 EDWARD W. FORBES, Former Director, Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
 HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
 MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
 PAUL GANZ, Professor at the Basle University, Switzerland;
 AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent of the National Museum, Stockholm;
 BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
 GUSTAV GLUCK, Former Director of the Museum of Fine Arts of Vienna, Austria;
 BELLE DA COSTA GREENE, Director, The Pierpont Morgan Library, New York;
 PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
 FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
 SIR ERIC MAC LAGAN, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
 JACQUES MARITAIN, Professor, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
 EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
 M. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
 C. R. MORLEY, Professor, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
 DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.;
 CHARLES PICARD, Professor Institut d'Art et d'Archéologie, Paris;
 LEO VAN PUYVELDE, Honorary Director of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium;
 DANIEL CATTON RICH, Director of Fine Arts, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
 JOHNNY ROOSVAL, Director of the Institute of Fine Arts of Stockholm;
 M. ROSTOVITZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
 PAUL J. SACHS, Professor, Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge;
 REYNALDO DOS SANTOS, President of the Academy of Fine Arts of Portugal;
 FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
 W. R. VALENTINER, Director-Consultant of the Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
 JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
 ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm;
 SIR ROBERT WITT, President of the National Art Collections' Fund, London.

GEORGES WILDENSTEIN, Editor and Publisher;
 ASSIA R. VISSON, Managing Editor and Secretary to the Council;
 MIRIAM WILDENSTEIN, Circulation Manager.



LE NOUVEAU TRESOR DE LA CATHÉDRALE DE BORDEAUX

EN FRANCE certaines églises possèdent un trésor : c'est le cas, en Bretagne, de Saint-Jean-du-Doigt (Finistère) et de Saint-Gildas-de-Rhuis (Morbihan), dont les divers objets d'orfèvrerie qui vont du XIV^e au XVII^e siècle constituent un ensemble de premier ordre. C'est aussi le cas de Conques, dans l'Aveyron, dont la renommée, en ce qui concerne son trésor, n'est plus à faire ; de Saint-Paul de Vence, dans les Alpes Maritimes, où l'on peut voir, notamment, plusieurs reliquaires des XIV^e et XV^e siècles ; de Saint-Sernin de Toulouse, où se



FIG. 1. — Primitif Espagnol, attr. au MAÎTRE DE JATIVA. — St. Louis de Toulouse. — Collection Marcadé, Cathédrale de Bordeaux, France.

par Viollet-le-Duc; à Orléans, il comprend les objets découverts dans les fouilles de 1937.

Mais pas toutes les cathédrales ont leur trésor. Celle de Bordeaux, entre autres. Certes, celle-ci possédait quelques œuvres d'art de qualité, comme ce groupe de pierre du début du XIV^e siècle qui représente *Sainte Anne et la*

trouvent plusieurs objets, répartis entre le XII^e et le XVI^e siècle, entre autres trois châsses du XIII^e et quatre du XV^e.

C'est, toutefois, surtout dans les cathédrales que figurent les trésors qui se composent le plus souvent, comme ceux dont nous venons de parler, de pièces d'orfèvrerie du Moyen Age. Tel est le cas de Sens, Reims, Auxerre, Lyon, Rouen, etc., tandis que, à Paris, le trésor a été presque entièrement reconstitué

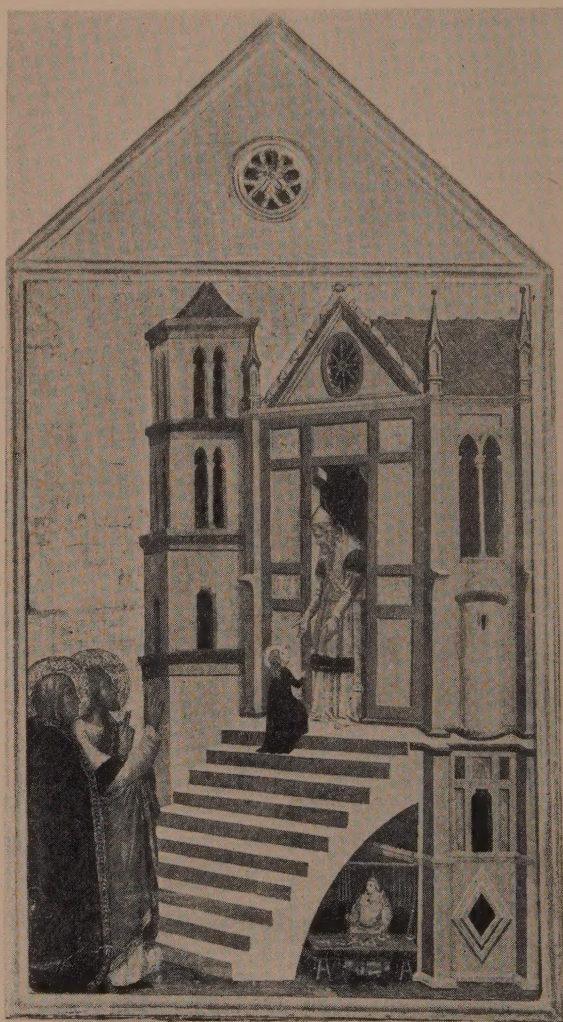


FIG. 2. — Ecole de Giotto, XIV^e Siècle. — Présentation au Temple. — Collection Marcadé, Cathédrale de Bordeaux.

Vierge Enfant, et cette grande toile de Jordaens où le *Calvaire* est figuré. Mais point de trésor. C'était d'autant plus regrettable dans une ville qui, par ailleurs, nous offre tant de sujets de délectation.

Ce ne le sera plus bientôt, grâce au don que vient de faire à l'Etat M. le Chanoine Marcadé: ses collections, qui étaient exposées à l'église Sainte-Elisabeth, à Paris, deviennent la propriété de l'Administration des Monuments Historiques qui les transfère à Bordeaux, selon le vœu du généreux donateur octogénaire qui vient de s'y retirer. Elles prendront place dans une dépendance de la cathédrale qui servait de chapelle mortuaire, et constitueront un trésor suffisamment important mais que, néanmoins, nous souhaitons pouvoir accroître encore. On y



FIG. 3. — Art Florentin, fin du XVe ou début du XVIe siècle. — Le Mariage Mystique de Sainte Catherine. — Collection Marcadé, Cathédrale de Bordeaux.



FIG. 4. — Attr. à SANO DI PIETRO. — La Vierge à l'Enfant. — Collection Marcadé, Cathédrale de Bordeaux.

retrouvera ces tableaux, ces enluminures, ces statues, ces objets d'orfèvrerie, ces ornements sacerdotaux que les parisiens admiraient tant.

Quatorze primitifs, la plupart italiens ou espagnols, décoreront les murs. Parmi ceux-ci: un *Saint-Louis de Toulouse* (Fig. 1), un *Saint Jean-Baptiste* et un *Saint Sébastien*, attribués par C. R. Post au maître de Jativa,¹ et un *Christ au Jardin des Oliviers*, attribué par le même auteur à Jean Correa de Vivar.² Parmi

1. C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. VII, part II, Harvard University Press, 1938, p. 713, fig. 268.

2. C. R. POST, *Op. cit.*, vol. IX, part I, Harvard University Press, 1947, p. 327.



FIG. 5. — Attr. à AMBROGIO BORGOGNONE. — La Flagellation du Christ. — Collection Marcadé, Cathédrale de Bordeaux.

Pietro (Fig. 4).⁴ La Vierge, recouverte d'un manteau bleu qui laisse apercevoir sa robe rouge, tient sur son bras droit l'Enfant Jésus bénissant, vêtu d'une robe jaune orangé. De part et d'autre se tiennent deux saints qui sont probablement Saint Bernard et Saint Jérôme. Quatre têtes d'anges apparaissent dans le ciel et celles-ci, comme les quatre autres, sont auréolées et se détachent sur un fond d'or. L'attribution à Sano di Pietro paraît incontestable si l'on rapproche ce tableau de trois œuvres du même artiste conservées au Musée de Bruxelles, dans

3. J. DUPONT ET J. LITZELMANN, *Catalogue de l'Exposition des Peintures Méconnues des Eglises de Paris*, Paris, Musée Galliera, 1946, No. 88.

4. *Ibid.*, No. 90.

les italiens il y a, tout d'abord, cette *Présentation au Temple*, un temple gris et rose vers lequel monte la Vierge menue, accueillie par le Grand Prêtre, une œuvre de l'école de Giotto (Fig. 2) que certains attribuèrent à Nardo di Cione.³ Florentin également, mais du début du XVe siècle, est un *Mariage Mystique de Sainte Catherine* (Fig. 3) que l'on attribue parfois à Barnaba da Modena, ainsi qu'un *Calvaire*, attribué à Lorenzo Monaco.

Mais il faut citer tout particulièrement plusieurs siennois et, avant tout autre, la *Vierge à l'Enfant Entourée de Saints et d'Ange*s, attribuée à Sano di



FIG. 6. — Attr. à JEAN GOSSAERT, dit Mabuse. — La Vierge à l'Enfant, panneau central d'un triptyque. — Collection Marcadé, Cathédrale de Bordeaux.

les Collections Royales d'Angleterre⁵ et à la National Gallery de Washington. On retrouve notamment ces têtes d'anges très caractéristiques, que décorent quelques feuilles sombres piquées dans les blondes chevelures. Trois œuvres du même type ont, en outre, été signalées en Italie et en Amérique.⁶

Toujours de l'école siennoise, il faut signaler une *Vierge à l'Enfant* du XIV^e siècle et une autre du début du XV^e, entourée d'anges et de saints, qui évoque en



FIG. 7 — VINCENT PLASSARD. — Les Miraculés de Châlons, 1642. — Collection Marcadé, Cathédrale de Bordeaux.

certains points Sassetta.⁷ Citons encore, comme œuvre milanaise du XVI^e siècle, une *Flagellation du Christ* que l'on a parfois attribuée à Vincenzo Foppa mais qui semble plutôt du style d'Ambrogio Borgognone, son meilleur élève (Fig. 5) : dans un vaste décor d'architecture, le Christ, lié à une colonne, au centre de la compo-

5. *Exhibition of the King's Pictures* (Catalogue), Londres, 1946-1947, No. 188.

6. R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. IX, chap. VI, pp. 466-532.

7. J. DUPONT ET J. LITZELMANN, *Op. cit.*, No. 89.



FIG. 8. — Début du XIVe Siècle — Lettre Ornée, enluminure. Collection Marcadé, Cathédrale de Bordeaux.

sition, est flagellé par deux hommes dont l'un se présente de face et l'autre de dos.

Parmi les tableaux, on trouve aussi quelques flamands et quelques français. Nous n'en citerons que deux, dont l'un est un triptyque comportant dans la partie centrale une *Vierge à l'Enfant* qui peut être attribuée à l'Ecole de Jean Gossaert, dit Mabuse (Fig. 6), et dont l'autre est plus curieux et plus rare. C'est, en effet, un ex-voto que l'on peut intituler *Les Miraculés de Châlons*. Trois lignes de texte expliquent, mieux que toute description, cette réunion de vingt-huit personnes, hommes ou femmes, enfants ou vieillards, riches ou pauvres, seigneurs ou valets:

"Tableau fait à Châlons auquel se sont réunies une partie des personnes qui ont été guéries en ce lieu là de

"diverses maladies par l'intercession de la Sœur Serafim de Saint Joseph Carmélite lesquelles se sont faits tirer

"au naturel et ont désiré être réunies comme souvenir reconessent de la santé désiré et obtenue."

En outre, ce tableau est signé de Vincent Plassard et daté de 1642. C'est la seule œuvre connue de ce "peintre de la réalité" qui use, comme Georges de la Tour, des tonalités noires, grises et rouges avec goût. Souhaitons que M. René Brimo nous donne prochainement l'étude qu'il nous a laissé espérer sur cet artiste châlonnais.

Les enluminures sont au nombre de quarante et vont du XIIIe au XVIe siècle.

Parmi elles on note spécialement, cette lettre ornée, des toutes premières années du XIVe siècle (Fig. 8), qui représente, sur deux registres, l'*Ensevelissement de la Vierge* et son *Couronnement*, et qui évoque les tympans des cathédrales françaises.

Citons aussi, parmi les nombreuses pièces du XVe siècle, une suite de six



FIG. 9. — Art Flamand, XVe Siècle. — Pamoison de la Vierge, sculpture. — Collection Marcadé, Cathédrale de Bordeaux.

Il faudrait parler aussi des sculptures, de l'orfèvrerie et des ornements sacerdotaux. Des premières, l'œuvre la plus marquante est, assurément, une *Pamoison*

8. P. DURRIEU, *La Miniature Flamande au Temps de la Cour de Bourgogne (1415-1530)*, Bruxelles-Paris, 1921, pp. 17-18; F. WINKLER, *Die Flämische Buchmalerei des XV und XVI Jahrhunderts*, Leipzig, 1925, pl. 37.

enluminures représentant autant de scènes de la vie de la Vierge: *l'Annonce aux Bergers*, *la Nativité*, *l'Adoration des Mages*, *le Massacre des Innocents*, *la Fuite en Egypte* et *le Couronnement de la Vierge*, traitées en grisaille avec rehauts d'or et de bleu, qui semblent être dues à Guillaume Vrelant d'Utrecht qui travaillait à Bruges vers 1454.⁸



FIG. 10. — Art Espagnol ou Portugais, XVII-XVIII Siècles. — Chasuble. — Collection Marcadé, Cathédrale de Bordeaux.

de la Vierge qui appartient à l'art flamand de la fin du XVe siècle (Fig. 9). Comme orfèvrerie, nous mentionnerons principalement plusieurs croix processionnelles et, parmi les ornements sacerdotaux, qui sont au nombre de dix-huit, une chasuble flamande du XVe siècle dont les orfrois se détachent sur un fond de velours rouge, ou cette autre, espagnole ou portugaise des XVIIe et XVIIIe siècles, que nous reproduisons (Fig. 10).

Nous en avons au surplus assez dit, croyons-nous, pour attirer de nombreux visiteurs dans la cathédrale de cette ville de Bordeaux qui leur offre déjà tant de richesses.

PIERRE-MARIE AUZAS.





RUBENS À PARIS

EN JANVIER 1622, Rubens se rendait à Paris, convié par Marie de Médicis pour décorer le palais du Luxembourg.

On peut le suivre en pensée au Louvre, dans le grand cabinet de la reine, orné de lambris dorés qu'entretiennent, moyennant cent-cinquante livres par an, les peintres Testelin et Boursier. Le grand tapis d'Orient a été tissé à Constantinople. De grosses bûches flambent sur d'immenses chenets d'argent. Des porcelaines, des cristaux, des coupes d'agates se reflètent dans les miroirs, cadeaux de sa soeur, la duchesse de Mantoue.

Du salon d'apparat, l'huissier de l'antichambre le conduit dans le "petit cabinet" donnant sur la Seine. Le bureau, garni de nacre, incrusté d'argent, vient de Chine, don du Général des Jésuites. Des cabinets cèlent perles, diamants, pierres précieuses, à la fois parures et objets de thésaurisation.

La reine-mère reçut fort bien son hôte. Ne lui apportait-il pas une petite chienne, un collier garni de vingt-quatre plaques émaillées au cou, de la part de l'Infante Isabelle? N'avait-il pas été pendant huit ans au service de son beau-frère de Mantoue, et par la suite, peintre attitré de la cour de Bruxelles?

La construction du palais du Luxembourg allait vers sa fin. Mais la reine, à la fois prodigue et avare — "de race marchande," chuchotaient ses ennemis — lésinait au sujet du paiement des travaux. L'affaire devait venir devant le conseil d'Etat. Il n'y eut pas de jugement. Comment juger au détriment de la souveraine? Enfin, ce

fut le roi qui paya l'architecte, Salomon de Brosse.

Deux ans après l'achèvement du Luxembourg, le noble artiste mourut. Il était protestant. L'architecte de la reine-mère fut donc enseveli à la tombée du jour, accompagné par quelques amis et deux archers du guet, au cimetière qui se trouvait à l'emplacement du 30 de la rue des Saints-Pères actuelle.¹

Le peintre, apparenté à la fille du roi d'Espagne, pouvait s'attendre à plus d'égards, ainsi qu'en témoigne le contrat passé entre la reine et lui le 26 février 1622 : "Le sieur Pierre Paul Rubens, excellent peintre flamand, logé près le Pont Neuf, sur le Quai et Pavé Saint Germain l'Auxerrois, s'oblige à la très haulte, très puissante et très illustre princesse Marie, par la grâce de Dieu Reine de France, de peindre de sa propre main toutes et chacunes des tableaux et cadres des deux galleries du pallays que sa majesté fait bâtir à Saint Germain des Prez en Paris. Et de représenter dans lesdits tableaux toutes les histoires qui sont portées et déduites tout au long par escript selon l'intention de sa majesté qui en a donné coppie audit sieur Rubens. Celui-ci doit satisfaire entièrement les intentions de ladite dame Rayne. Il dessinera et peindra de sa propre main vingt-quatre tableaux dans lesquels seront représentés les histoires de la vie très illustres et gestes héroïques de ladite dame Rayne selon les dix-neuf devis donnés par la reine; cinq autres lui seront remis pendant le travail."²

Pour l'autre galerie, il va peindre : "toutes les batailles du déffunct Roy Henry le grand, les rencontres qu'il a faictes, ses combatz, prises et sièges de villes avec les triomphes desdites victoires en la façon des triomphes des Romains suivant le devis qui lui sera donné par Sa Majesté."

* * *

A Paris, Rubens retrouvait Fabry de Peiresc qu'il avait rencontré de son jeune temps à Padoue. Le savant patricien aixois, aux cheveux rares, au visage ridé, aux yeux profonds, fut enchanté de servir de guide "à ce charmant Monsieur Rubens." L'étranger qui arrivait dans la capitale, ne pouvait manquer de faire le tour des cabarets en vogue, "L'Arche de Noé," "Le Petit Maure" ou "La Maison Rouge" et d'y goûter aux vins à la mode : le Romény, le muscadet blanc, sans oublier le Beaune.

Des plaisirs plus subtils attendaient les deux bibliophiles sur les Quais, devant les étalages des vingt-huit bouquinistes qui exposaient sur les parapets leurs volumes jaunis, au grand déplaisir des marchands libraires huppés de la rue Saint-Jacques.

Leurs flâneries menaient, évidemment, les deux amis à la foire de Saint Germain, aux abords de Saint Sulpice, tantôt dans la rue des Orfèvres et dans celle des Portugais, qui exhibaient des laques, des porcelaines de Chine, des peaux de ser-

1. J. PANNIER, *Salomon de Brosse*, Paris, 1911.

2. "Bulletin Rubens," Anvers, 1897, V, p. 216.

pents, des coupes en cornes de rhinocéros ou d'autres étonnantes babioles, tantôt vers le pavillon consacré aux marchands étrangers: Flamands, Hollandais, Anglais et Allemands.

La reine aussi se promenait volontiers au long de ces avenues de boutiques, achetant "leur foire" à ses parents d'Italie et risquant sa chance à la loterie.

En sortant du marché, Rubens passait par la rue du Sépulcre, actuellement rue du Dragon, et retrouvait, dans la maison nommée "La Chasse," ses confrères flamands. C'est là que prenait ses repas Jacques Fauquières ou Fauquier, aventureux paysagiste qui avait parcouru l'Allemagne, l'Italie, s'établit à Paris en 1621, et fut nommé gentilhomme de la Chambre de Louis XIII. D'une mauvaise réputation et d'un caractère irascible — on disait qu'il gardait l'épée même devant le cheval — il s'adoucissait pourtant en face des beaux

sites. Les deux Anversois finirent par s'entendre. Les attaches de son compatriote avec l'entourage du roi étaient fort utiles à Rubens. Il paraît que Fauquières fut chargé d'exécuter quelques fonds de paysage de la grande suite du Luxembourg.

Chercheur infatigable, Rubens parcourait plein d'entrain la capitale de la curiosité. Aucun siècle n'en avait été aussi friand. Les empereurs, les rois, les souverains d'Italie, les princes d'Allemagne en donnaient l'exemple. Satisfaire le goût de ces augustes dilettantes constituait une affaire d'Etat. Les agents diplomatiques s'y appliquaient avec zèle, entourés d'experts vrais ou factices. L'homme de bonne compagnie devait être amateur d'art. Comment la roture aurait-elle résisté à cet engouement? Pas de gros commerçant, pas de traiteur enrichi sans cabinet de curiosité! Le bourreau ne faisait pas exception. Le duc de Gramont ne rencontra-t-il pas à la foire de Saint Germain, chez Forest, peintre et marchand de tableaux, Sanson, exécuteur de la haute justice, en train d'acheter des peintures?

Les pâtisseries suivaient le mouvement. Près de Saint Germain l'Auxerrois, où était descendu Rubens, M. Triboux ajoutait au fructueux commerce des gâteaux celui de tableaux, armes des Indes et couteaux de Turquie.

L'agent de Peiresc et de Rubens était le graveur anversois Melchior Taver-



FIG. 1. — MELCHIOR TAVERNIER. — Portrait gravé du Cardinal de Richelieu.

nier, "marchand imprimeur ordinaire du Roi," à l'enseigne "Aux Espis d'Or," regardant le pont de bois. Comme plus d'un de ses confrères, lui aussi pratiquait la vente des estampes et des peintures. Il travaillait aussi pour Richelieu, comme en témoigne son portrait du cardinal, gravé au début de sa carrière — un Richelieu pensif et pâle, déjà victime de la santé défectueuse dont il eut à souffrir toute sa vie (Fig. 1). Parmi les "maquignons de tableaux," Jabach, Forest, Podestat et Peruchot étaient les plus célèbres. Le dernier, beau-père du peintre Vignon, amassait peintures, médailles, agates, tulipes et anémones. Au milieu de ces choses disparates, le grand coloriste du Nord pouvait contempler une œuvre de son insigne confrère du sud, le *Saint Sébastien* du Titien.

Il n'y avait guère d'hôtel à Paris ne contenant pas quelques tableaux de maître ou d'autres raretés dignes de l'attention de l'antiquaire averti.³ Le frontispice d'un volume dans lequel Georges de Scudéry célébrait en vers les curiosités qu'il avait rassemblées, montre des amateurs réunis dans son cabinet.⁴ Un cavalier, chaussé de bottes à l'entonnoir, effleure le sein de marbre d'un antique. Deux autres seigneurs examinent les peintures accrochées au mur, scène qui devait se renouveler bien souvent dans le monde des dilettantes. Et on imagine aisément Rubens, flanqué de son fidèle Peiresc, au milieu de leur cercle.

Les plaisirs de la capitale, les joies de la brocante ne faisaient pas oublier au peintre l'objet essentiel de son séjour : les vingt-deux tableaux destinés à la galerie du Luxembourg. Toute grande œuvre d'art commence par l'enfantement intérieur : le travail de la pensée, suivi par la vision, complétée par des détails tirés du monde extérieur. Le crayon de l'artiste trace sur son calepin la première idée de son sujet, après quoi, il cherche des modèles. Sauveur Ferracy, changeur d'argent "tout contre le chevet de Saint Médéric," engagera de sa part les deux dames Capaio et leur petite nièce Louysa. Elles sont désignées à poser pour des études de "Syrennes" en grandeur naturelle. En effet, on verra au Luxembourg ces nymphes marines s'ébattre autour de la galère aux armes des Médicis, tandis que la reine avance, lente, solennelle, vers le débarcadère.

Rubens la connaissait dès ses débuts. N'avait-il pas assisté à son mariage à Sainte-Marie-des Fleurs à Florence ? Appelé à exécuter son portrait à une distance de vingt-quatre ans, la vivacité de sa touche redonne de la fraîcheur aux empâtements de son blanc visage de poupée, surmonté d'une couronne de cheveux blancs,⁵ bientôt la seule couronne qui devait lui rester.

Les séances de pose créent une certaine intimité entre le modèle, quelque haut que fût son rang, et son peintre. Ajoutez-y la curiosité féminine. Ne se trouvait-elle pas en face d'un familier de l'archiduchesse Isabelle ? Les conversations glissent

3. BONAFFÉ, *Dictionnaire des Amateurs Français au XVIIe Siècle*.

4. *Le Cabinet de M. de Scudéry*, Paris, 1646.

5. Il s'agit du portrait du Musée du Prado, à Madrid.

vers le terrain politique.

L'époque ressemblait à la nôtre: duel de deux groupes de puissances, bouleversement, angoisse, les flammes dans les villes, la désolation dans les campagnes, la rage dans les cœurs.

Situation confuse et pleine d'équivoque: l'Eglise catholique combattait les réformés; les deux branches de la maison d'Autriche, à Vienne et à Madrid, contrecarraient la France; l'Angleterre favorisait les Provinces-Unies comme Etat protestant, la jalousait comme puissance maritime. Les défections, les changements en matière d'alliance se succédaient. Les trêves, les traités servaient tout autant "que des béquilles à un mort."⁶

A l'anarchie internationale, correspondait l'anarchie intérieure. Pas de sentiment national dans le sens actuel du

terme! On servait un souverain et l'on changeait de drapeau conformément à ses intérêts ou à son humeur. La noblesse s'arrogeait le droit de révolte contre le prince et en usait tantôt pour maintenir les franchises de sa province, tantôt pour suivre quelque puissant seigneur froissé dans ses ambitions ou dans son amour-propre, ou encore soudoyé par l'étranger.

Les alliances se rompaient, les armées s'ébranlaient, les Provinces-Unies restaient l'enjeu des luttes, les Flandres, au trefois "le jardin de l'Europe," demeuraient l'éternel champ de bataille.

L'infante Isabelle — elle avait perdu son mari en 1621 et avait adopté la robe des franciscaines qu'elle ne devait plus quitter — pratiquait une politique catholique et espagnole. Pourtant, en face de l'étrange mélange de rigidité et de frivolité de son neveu, Philippe IV, elle représentait la modération et le sens humain. Par



FIG. 2. — J. LOUVS. — Portrait de Louis XIII, gravé d'après Rubens.

6. SHAKESPEARE, *Henri VIII*.

les détours de la grande politique, elle cherchait à rendre le repos à cette terre de Belgique piétinée par les armées rivales.

De son palais du Coudenberg, alors l'un des centres de la vie internationale, elle surveillait l'action d'Olivares à Madrid, de Buckingham à Londres, de Richelieu à Paris. La vie des cours était intimement liée à l'action politique, le prestige personnel et les relations gardaient une importance essentielle. L'infante cherchait dans son entourage un observateur et un négociateur apte à agir sur ces favoris de la fortune. Elle choisit l'artiste d'une réputation universelle, d'une heureuse ouverture d'esprit, l'Ulysse flamand, Rubens.

Il se partagera désormais entre l'art et la politique, servant sa souveraine, son pays, son rêve de paix au milieu du tumulte des guerres avec ce zèle serein qu'il mettait en toute chose.

Le secret de sa mission s'ébruita. "Les propos d'une trefve ne sont point désagréables à l'infante, de quelque part qu'ils viennent, prestant mesme tous les jours l'oreille à ceux que lui tient sur ce sujet Rubens — écrivait, le 30 août 1624, de Baugy, Résident de France à Bruxelles — peintre célèbre d'Anvers, qui est connu à Paris par ses ouvrages qui sont dans l'hostel de la royne-mère."⁷

Le cycle monumental allait vers son achèvement. L'artiste avait commencé par ébaucher ses premières intentions en grisailles à l'huile, rehaussées de couleur. Rentré à Anvers, tout en attaquant les immenses toiles de 395 sur 295 cms., il expédie à Marie de Médicis des modèles pour la suite des décorations de la galerie.

Ces maquettes furent acquises par Claude Maugis, abbé de Saint Ambroise, aumônier de la reine. Dix seulement sont parvenues jusqu'à nous.⁸ Leur totalité constituerait l'un des plus prodigieux ensembles de l'histoire de l'art, d'une éclatante vigueur de coloris, d'une touche étonnante de rapidité, de fantaisie, de justesse. Ces improvisations dépassent de loin les toiles majestueuses qu'il était en train d'élaborer dans son atelier, attendues impatiemment par la reine-mère.

Arrachée à son cadre naturel, transportée dans une salle du Louvre, au prime abord, la *Vie de Marie de Médicis* donne l'impression théâtrale des panoramas historiques ou encore celle d'un film de publicité en honneur d'une grande vedette couronnée. Déesses, dragons, syrènes, tritons, naïades, anges et monstres s'agitent autour d'elle. On reste interdit au milieu de cette foire mythologique, de cette sara-bande olympique. Mais le grand orchestre des couleurs rubeniennes enchante, les détails de chaque panneau captivent.

L'emprise de la statuaire antique saute aux yeux. Henry IV, contemplant le portrait de Marie, emprunte l'attitude d'une statue de Jupiter. Elle-même, dans la naissance de Louis XIII, prend la pose d'une femme de l'Antiquité; pour le jou-

7. GACHARD, *Histoire Politique et Diplomatique de P. P. Rubens*, Bruxelles, 1877, p. 26.

8. LEO VAN PUYVELDE, *Les Esquisses de Rubens*, Bâle, 1940.

venceau tenant le nouveau-né, une figure d'Alexandre a servi de modèle.⁹

Pourtant les nus s'émancipent de l'Antiquité: de robustes Flamandes aux opulentes chairs de blondes animent la plupart de ces toiles et s'exposent à la caresse des yeux en attendant d'autres caresses. Ces charmeuses, particulièrement les trois grâces dans l'*Education de Marie Médicis*, ravirent les contemporains à tel point que la pudibonderie s'en émut et que ces dames, nous apprend Félibien, furent attifées de légers vêtements.

L'une des compositions représentait la souveraine en Minerve, protégeant les beaux-arts; à ses pieds, de ses doigts fuselés, l'Abondance répandait des lauriers sur la tête de quatre angelots, alors que l'Ignorance, la Calomnie et l'Envie gisaient, penaudes, sur le sol.

La descendante de Laurent le Magnifique éprouvait-elle réellement l'amour de l'art? Elle-même, selon le témoignage de ses contemporains, dessinait fort convenablement. L'application ne comporte cependant pas toujours l'entendement. Rubens, dans une lettre à Pierre Dupuy, assure qu'elle ne connaissait rien à la peinture. Saint-Simon confirme ce jugement: "Bornée à l'excès, écrit-il, toujours gouvernée par la lie de la cour, sans connaissance aucune et sans la moindre



FIG. 3. — P. DE JODE. — Portrait d'Emanuel Sueiro, gravé d'après Rubens.

9. A la Glyptothèque de Munich.



FIG. 4. — RUBENS (ou un de ses élèves). — Lot et ses Filles, dessin. — Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, Paris.

lumière.”¹⁰

Rien de surprenant que, dès le départ de Rubens, l'intrigue levât la tête. Des jaloux lui opposèrent Quentin Varin, peintre ordinaire du roi. Bien que Varin fut l'un des maîtres du Poussin, ses œuvres à Saint-Jacques-de-la-Boucherie, ainsi qu'à Notre-Dame-des-Andelys, le montrent peintre de second plan. Ses partisans dans l'entourage de la reine tentèrent toutefois de le substituer à Rubens.

Au courant de la haine muette qui régnait entre Marie

de Médicis et son fils, Varin s'avisait d'illustrer de ses dessins le pamphlet rédigé par un certain Durand contre le roi : *La Riposographie*. Le libelle fut brûlé, son auteur pendu. Varin prit peur et s'éclipsa.¹¹ Pourtant, dès 1623, il était réapparu à la cour, fort bien reçu par la reine.

Les intrigues continuèrent. En juillet, le bruit de la mort de Rubens se répand à Paris. Mais le bon Peiresc veille. Il dément la fausse rumeur que “des peintres par haine faisoient courir” et très habilement, il en tire parti à l'avantage de son ami. “Puisque la reine, M. de Luçon [Richelieu] et M. l'Abbé [Maugis] ont témoigné un si grand déplaisir de la perte qu'ils eussent faite en vous, qu'ils regardent comme leur égal, vous leur ferez, si vous m'en croyez, un

10. SAINT SIMON, *Parallèle des Trois Premiers Bourbons*.

11. DELIGNIÈRES, *Quentin Varin*, Paris, 1903.



FIG. 5. — RUBENS. — La Fuite de Lot, esquisse pour le tableau du Louvre reproduit à la page suivante (Fig. 6). — Collection Privée, Suisse.



FIG. 6. — RUBENS. — La Fuite de Loth. — Musée du Louvre, Paris.

bout de remerciement de cette marque de bienveillance.”

Rubens oppose, au dire de Peiresc, “l’impassibilité du stoïque aux artifices de l’envie.”

Ces brigues ne parvinrent pas jusqu’à Louis XIII. La mère et le fils n’étaient-ils pas “ennemis intimes?” De pénibles souvenirs hantaient subconsciemment le monarque : la dureté systématique de son éducation faisant suite à la tendresse par le fouet. Aussi, devint-il défiant, solitaire et recueilli sur lui-même. Sa seule passion était la chasse — source de l’admiration qu’il vouait aux beaux décors. Celle-ci le porta à charger Fauquières de décorer ce qu’on appelait la “Petite Galerie” — la continuation de celle qui est parallèle au fleuve — avec des vues de France. Cet ensemble fut détruit, en 1662, par un incendie, ce qui nous prive presque complètement de connaître les travaux de ce paysagiste anversois.

Quant à Rubens, le monarque chasseur le chargea de peindre des portraits de cour. Celui de la reine Anne d’Autriche montre le beau dessin de ses mains, qui avaient particulièrement attiré l’artiste. Celui du roi, le présente debout, revêtu de son armure, tenant son bâton de maréchal dans une main tandis que son autre main est posée sur la table à côté de son casque à plumes. Ces deux portraits appartiennent aujourd’hui à la Collection de Mr. D., à New York. Quelques années plus tard, lorsque le roi s’était fait pousser une moustache et une petite barbe en pointe,

Rubens le dépeint, de trois quarts, en buste, la tête blottie dans une collerette retournée de dentelle en ruche. Cette effigie est entourée d'une guirlande de fruits et de feuillage. L'original a disparu et il n'en reste qu'une gravure (par J. Louys) pour nous en rappeler l'existence (Fig. 2).

Nous avons encore un autre remarquable portrait par Rubens, datant de cette époque, qui représente Emanuel Sueiro, noble espagnol, écrivain et guerrier. L'original en a été perdu, mais il en subsiste une gravure, par P. de Jode, datée de 1624 (Fig. 3).

En avril 1625, le monarque fit une visite à la Galerie Médicis. Peu de temps après, il chargea le peintre de sa mère de préparer douze cartons de tapisserie traitant de la *Vie de Constantin le Grand*, pour être tissés aux Gobelins. Peiresc assista au déballage de quatre de ces cartons, en compagnie de M. de Fourcy, Intendant du Service des Bâtiments.

Une suite de ces tapisseries, destinées à décorer l'une des maisons royales, se trouve au Mobilier National. Les esquisses figuraient dans la Collection du duc d'Orléans au Palais Royal. Le catalogue vante la vigueur de leurs coloris et leur exécution admirable.

Une autre série de tapisseries, la *Vie d'Achille*, qui avaient appartenu à Louis-Philippe, provenait-elle également d'une commande royale? Son origine est incertaine, toutefois sa qualité parfaite. Delacroix, dans son *Journal*, en parle avec la plus vive admiration.¹²

Rubens continuait cependant à se partager entre Anvers et Paris. "Nous avons ici Monsieur Rubens — écrivait le 2 juin 1623 Peiresc au poète romain Aléandre — qui vient d'apporter neuf tableaux de la Galerie de la Reine-Mère, contenant les principales actions de sa vie dans des compositions fort nobles conçues dans le goût antique et admirées par tout le monde."

Un élève, nommé Maximilien, l'aida à tendre sur châssis ces toiles et à les placer dans la galerie située à droite de la cour d'honneur. Elle allait être démolie en 1802 pour donner place au grand escalier du Sénat.

Grâce à la joyeuse ardeur du maître, habitué à mener plusieurs travaux de front, la galerie du Luxembourg fut inaugurée le 8 mai 1625, lors des noces d'Henriette de France avec Charles Ier, roi d'Angleterre.

"La reine," écrivait Peiresc, "a été satisfaite au delà de toute expression et elle a qualifié Monsieur Rubens comme le premier homme du monde dans son art. . . ."

"Quant au cardinal de Richelieu, il ne pouvait se rassasier de regarder et d'admirer."

Après ce franc succès, son départ fut une réelle déception pour ses amis: "J'ai si grand regret — écrit Peiresc d'Aix à son frère — de n'estre pas à la cour moy-

12. Vol. I, p. 443.

mesme pour faire agir un peu ce monde et voir de profiter de l'occasion pour retenir en France cette perle d'honneur, estimant pas qu'il y ait une âme au monde plus aymable que celle de M. Rubens."

* * *

Au petit Luxembourg, de son lit garni de taffetas pourpre, le regard de Richelieu se portait vers les tableaux accrochés aux parois. Presque tous venaient d'Italie, sauf quelques morceaux de son peintre en titre, Philippe de Champaigne, et la *Fuite de Loth*, de Rubens. Celui-ci avait soigné particulièrement le grand panneau commandé en 1624 et, exceptionnellement, l'avait signé de son nom: *Pe Pa Rubens Fe* [cit] *Ao 1625*.

Ce sujet avait préoccupé Rubens depuis longtemps. Deux des peintures où il l'a traité, *Les Filles de Loth* et *Loth et ses Filles quittant Sodome*, appartenaient à la Collection du Duc de Marlborough, à Blenheim. Sur une dernière grande toile, seuls les parents semblent ennuyés; l'ange, la fille et la servante font penser à un choeur qui s'apprête à chanter. Ce tableau appartenait, à l'origine, à Mr. Charles Butler, à Londres. Le dessin, du Louvre, que nous reproduisons (Fig. 4) a été fait par Rubens, ou un de ses élèves, en vue d'une gravure. Le tableau a été gravé en 1617 par Lucas Vorsterman le Vieux.

La peinture qui fut exécutée pour Richelieu, est bien supérieure à celle de Blenheim. Au lieu de présenter une scène



FIG. 7. — ATTR. À RUBENS. — La Pucelle d'Orléans. — Collection de Mr. D. Hjorth.

d'opéra, elle produit une impression de tragédie: le patriarche quittant la ville, frappée par la foudre. Dans cette atmosphère angoissante et cette odeur de cendres, une des filles met ses bijoux de côté dans un sac de paille qui pend à son bras; l'autre porte une corbeille pleine de fruits sur sa tête. Frivolement enfantines, elles sont suivies par un âne, sérieux et digne, écrasé sous le poids de plats d'or et d'argent. Des furies défilent sur le ciel tout sillonné d'éclairs. Une esquisse pour ce tableau se trouve dans une collection suisse (Fig. 5); la peinture elle-même est au Louvre (Fig. 6). Un coin de ce tableau, d'une fraîcheur exquise, présente des touffes de plantes aquatiques, au feuillage étrange, au milieu desquelles un lézard coteplote les fugitifs.

Le Méridional au visage de cire, aux yeux sombres, appréciait le talent du Flamand aux joues vermeilles, pourtant n'ignorait point ses desseins politiques.

William Trumbull, l'agent de l'Angleterre à Bruxelles, n'avait-il pas entrepris de rapprocher Rubens de Buckingham? La rencontre eut lieu à Paris. L'homme d'Etat anglais s'empessa de commander au peintre d'Anvers son portrait et celui de sa femme, offrant des honoraires princiers.

Georges Villiers, duc de Buckingham, vrai héros de roman d'aventure, frivole et présomptueux, Narcisse à col de dentelles, nourrissait pourtant un goût passionné pour les arts. Lors de son passage à Paris, en mai 1624, il se rendit en compagnie de Rubens à Fontainebleau, où étaient exposés les tableaux du roi. Et tandis que de Flamand copiait certaines fresques du Primatice, le seigneur anglais, qui passait pour l'homme le plus beau de son pays, et auquel les femmes ne résistaient guère, en contemplation devant la Joconde, méditait les moyens de la ravir.

"Le duc de Bouquingan" — comme on l'appelait à Paris — n'était pas plus stable en politique qu'en amour. D'ailleurs les combinaisons de la force ne changeaient-elles pas sans cesse? L'ennemi de la veille n'était-il pas l'allié du lendemain? Buckingham ne concluait-il pas une alliance avec les Provinces-Unies, jalousées par l'Angleterre? Richelieu, depuis 1624, leur versait des subsides pour les aider dans sa lutte contre la Maison d'Autriche, et tandis qu'il s'appuyait sur les puissances protestantes, il combattait les Huguenots à l'intérieur. L'infante et son confident, Rubens, prennent position au milieu des grands courants des affaires du siècle: pour amener la paix entre les petites puissances ils s'emploient à réconcilier l'Espagne et l'Angleterre.

Buckingham, au courant des attaches de Rubens avec l'infante, approuve l'idée de ce rapprochement. Les conversations ne se bornent pas aux affaires d'Etat. Le seigneur anglais s'arrête à Anvers et acquiert de Rubens une série de tableaux. L'année suivante, en 1626, un peintre au service du duc, Gerbier, achète pour le compte de son maître les collections de Rubens au prix de cent mille florins. Affaire fort internationale, car le vendeur verse un dixième du prix à l'intermédiaire, Michel le Blon, agent de la reine de Suède en Grande Bretagne.

Ce marché ne visait pas seulement des buts politiques. La prodigieuse collection de Rubens avait éveillé la convoitise de l'amateur anglais. Avec cela, à cette époque où un homme de condition ne devait pas se mêler d'affaires d'argent, les œuvres d'art constituaient les objets préférés de la spéculation et de la thésaurisation.

Evidemment, l'arrière-pensée politique subsistait. Richelieu, instruit de ces tractations, savait Rubens adversaire de sa politique. Néanmoins, comment le cardinal, parfait connaisseur, n'eût-il pas considéré avec une certaine indulgence le peintre dont il appréciait les qualités incomparables? D'ailleurs, un immense tissu d'intrigues avait beau couvrir l'Europe, dans ce trouble jeu diplomatique,

n'était-il pas d'usage de marquer les points sans colère? Cependant, le séjour du confident de l'infante à Paris, à la fin du mois d'août 1627, fut de courte durée. N'était-il pas attendu à Madrid? En franchissant la Loire, sur le pont d'Orléans, il passa auprès d'un groupe en sculpture représentant Jeanne d'Arc et le roi Charles agenouillés aux pieds de la Vierge. Ce monument fort ancien, érigé en mémoire de la délivrance de 1429, détruit sous la Convention, frappa l'artiste. Sans doute en exécuta-t-il une rapide esquisse. Elle allait inspirer le tableau que l'on retrouve dans son inventaire posthume, N^o 154 *La Pucelle d'Orléans*. On découvre ses traces en 1662 dans la grande salle à manger d'un amateur anversois, Jean Baptiste Cachioppin.¹³ Selon la tradition, le roi de France l'aurait donné à

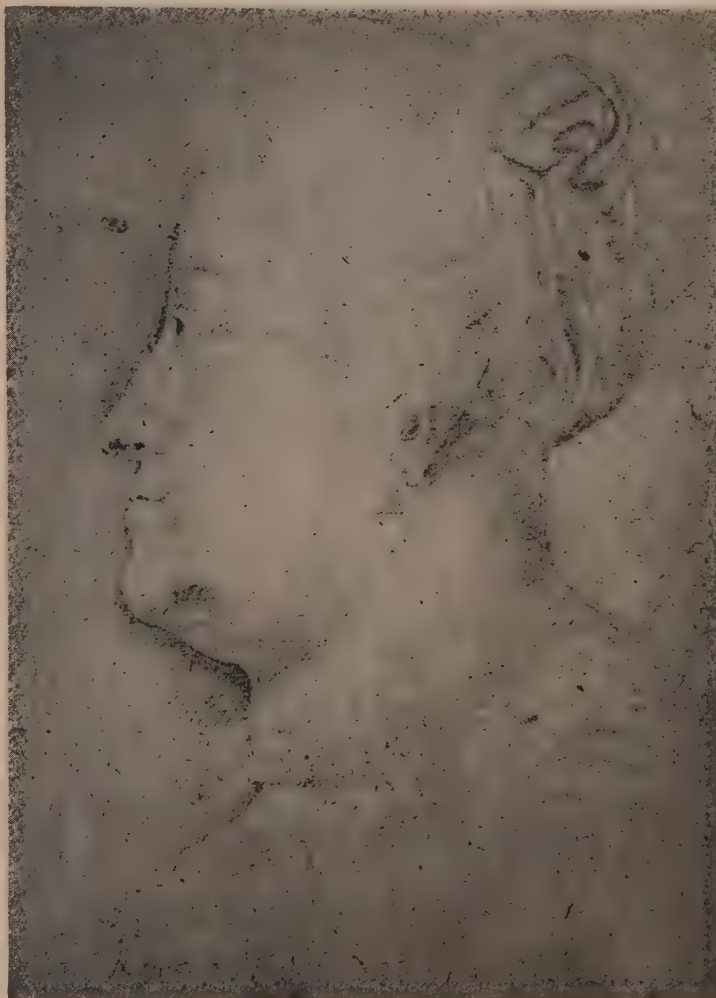


FIG. 8. — RUBENS. — Portrait de Marie de Médicis, dessin au crayon. — Albertina, Vienne.

13. JOHANNA SCHOPENHAUER, *Ausflug an den Niederrhein und Belgien*, Leipzig, 1831; ROOSES, *L'Œuvre de Rubens*, Anvers, 1890, vol. IV, N^o 816.

l'archevêque de Cologne. Le portrait grandeur nature que nous reproduisons (Fig. 7) fut acquis dans une vente dans cette ville par Mr. D. Hjorth qui a bien voulu nous en communiquer la photographie? Serait-ce l'original qui figure dans l'inventaire du maître? H. Ludwig Burchard, qui a vu la peinture prêtée au musée de Malmoe, assure qu'elle est une œuvre authentique de Rubens.

A genoux, les yeux levés au ciel, Jeanne apparaît à la fois féminine et guerrière, chevelure blonde et gorgerin de fer, cotte de mailles courte; par terre un gantelet de fer, dans le fond un grand rideau pourpre.



FIG. 9. — SPRUYT. — Diane au Bain ou Actéon Surprenant Diane, gravé d'après Rubens.

Que d'autres images tentèrent le crayon ou le pinceau de l'artiste au cours de sa rapide randonnée à travers la France? Son calepin, ses petits panneaux à ébauches portaient certainement les traces de sa halte à La Rochelle. Ce siège mémorable, commandé par Richelieu, la cour, les troupes, la fameuse digue construite pour fermer le port devaient stimuler sa verve.

Son expérience l'avait rendu certainement fort sceptique à l'égard des conquêtes militaires et des succès politiques. Peu d'années auparavant, n'avait-il pas



FIG. 10. — RUBENS. — Diane au Bain. — Boymans Museum, Rotterdam.

portraiture Buckingham en triomphateur, faisant cabrer son chevel pour suivre du regard la flotte cinglant vers le large¹⁴ Dans les airs, la renommée le suivait avec sa guirlande. Pas pour longtemps! Car les lauriers furent engloutis devant La Rochelle. Le grand amiral avait fatigué la fortune. Peu après son retour en Angleterre, un fanatique l'abattit.

Rubens ne fit pas long feu dans le camp des assiégeants de la Rochelle. Il avait hâte de se mettre en route pour Madrid.

Sa chaise de postes roulait encadré de la garde maure, fondée par Charles-Quint, recrutée en Andalousie, pour escorter les missions entre les Flandres et Madrid. Les sabots des cavaliers bronzés ébranlèrent le pont de la Bidassoa. L'Ulysse flamand pénétrait en Espagne.

* * *

Quatre ans après, en juillet 1631, lorsque Marie de Médicis se réfugia en Belgique, l'infante Isabelle chargea Rubens de négocier avec elle. L'exilée lui fit l'honneur de passer un jour dans son hôtel d'Anvers.

"La Reine eut la curiosité de voir les belles et riches peintures qui sont dans la maison de M. Rubens," écrivait le Sieur de la Serre dans son *Histoire curieuse de tout ce qui s'était passé à l'entrée de la Reine-Mère dans les Pays-Bas*, et il ajoutait: "C'est un homme dont l'industrie, quoique rare et merveilleuse, est la moindre de ses qualités; son jugement d'état et son esprit et gouvernement l'élèvent si haut au dessus de la condition qu'il professe que les œuvres de sa prudence sont aussi admirables que celles de son pinceau."

Hélas, le peintre ne méritait pas cet éloge. Marie de Médicis avait vieilli. Seules ses haines restaient jeunes. Comment l'Ulysse flamand avait-il pu se fier à cette reine sans dignité qui hoquetait ses plaintes, ses ressentiments et qui dressait son fils cadet contre son aîné?

L'Albertina, à Vienne, possède un feuillet de la main de Rubens qui vaut une page de Tacite: *Marie de Médicis* portraituree par quelques traits de crayon (Fig. 8).

Le diplomate avait-il oublié la vision du peintre? Entre cette femme vide, personifiant l'intrigue sans scrupules au service de l'ambition sans frein, et Richelieu, en dépit d'un corps frère secoué par la fièvre, le comble de la volonté réfléchie, Rubens opta pour la reine.

Son fils, Gaston d'Orléans, vint la rejoindre. Le portrait de Monsieur, montre un jeune seigneur affublé d'une lourde perruque, au-dessus des lèvres, un soupçon de moustaches, à la manière des cinéastes d'Hollywood. L'expression est fuyante, la bouche perfide. Aussi séduisant qu'infâme, l'éternel conspirateur lâchait et livrait ses complices pour acheter sa propre sécurité.

¹⁴. Collection de Lord Jersey, à Osterley Park.

Que valaient les émigrés de sa suite? Des fats sous de brillants dehors qui se trahissaient les uns les autres. La France était avec Richelieu.

Comment la pieuse infante, comment son conseiller se laissèrent-ils impressionner par les diatribes de la souveraine déchue et par les vantardises de Monsieur? Pour ce qui en est de Rubens, était-ce l'âge, la santé, des excès amoureux, la chair satinée d'Hélène Fourment qui diminuèrent l'acuité de son jugement? Trompé par les espérances insensées des émigrés, il adresse un mémoire à Olivares, proposant d'appuyer Gaston d'Orléans pour abattre Richelieu.

L'homme d'Etat espagnol annote cet écrit des remarques suivantes: "Il n'y a pas lieu de discourir sur cette lettre de Rubens; elle est pleine d'absurdités et de verbiage italien; avec les meilleures intentions du monde, ces gens-là, quand on les emploie dans une affaire, y vont en aveugles et ne font plus attention qu'à celle-là."

Rubens ne persista pas dans son erreur. En avril 1632, il sollicita l'infante d'être libéré des négociations avec Marie de Médicis.

* * *

Richelieu, toujours très haut ne gardait pas rancune à Rubens de ses intelligences avec la reine-mère. Dans la vente posthume du peintre, le cardinal s'acheta *Diane au Bain*, pour 3000 écus, et il fut à tel point satisfait de son acquisition qu'il gratifia la veuve du défunt d'une montre en or garnie de diamants. L'amour de l'art imposait silence aux souvenirs des différends politiques.

C'était, d'ailleurs, une fort belle peinture. De Piles rapporte qu'elle vit le jour en Espagne, au milieu des plus beaux ouvrages du Titien, et vante ses carnations d'un blanc de lait.¹⁵ A l'origine, la toile était plus grande et montrait Actéon surprenant la chaste déesse, ainsi qu'en témoigne la gravure de Spruyt, de 1781 (Fig. 9). La composition a gagné par la diminution: auprès d'une fontaine — celle du jardin de Rubens — un dauphin chevauché par un amour, fait jaillir l'eau, tandis que ses suivante revêtissent Diane de ses voiles (Fig. 10).

Le choix, digne d'un vrai connaisseur, paraissait assez inattendu de la part d'un cardinal. Ne faut-il pas voir une allusion à son ancien propriétaire dans les vers que Thomassin ajouta à la gravure, datée de 1712:

"Ou c'est Vénus, ou c'est Diane
Dont les attraits frappent vos yeux
Loin de nous tout Désir profane
Respectons les plaisirs des Dieux."

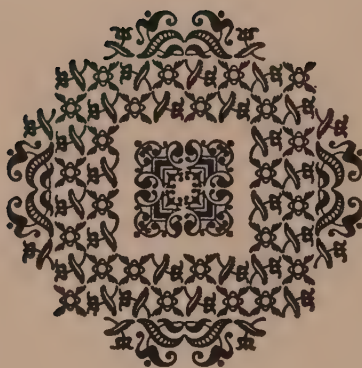
15. ROGER DE PILES, *Œuvres*, Amsterdam, 1767, vol. IV, p. 311.

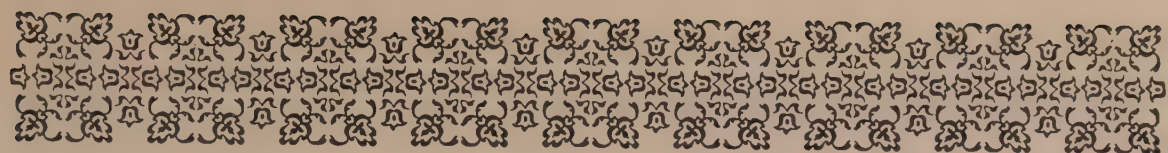
A Paris, artistes et amateurs vouaient une fervente admiration au grand disparu. Six ans après sa mort, Georges de Scudéry célébrait l'un de ses tableaux par les vers suivants :

“Orphée sort des enfers avec Euridice
De la main de Rubens.

O grand Maître d'un Art qui t'avoit anobly
Toy qui pûs retracer cette fable ancienne
Tu fus comme Euridice, au fleuve de l'oubli
Mais ta gloire n'ira, non plus qu'y fut la tienne.”

ANDRÉ DE HEVESY.





A XX CENTURY FORGER OF GOYA'S WORKS



FIG. 1. — Reproduction of Goya's cartoon, *Blind Man Playing the Guitar*, in:
CALVERT'S *Goya*, London, 1908.

IT IS THE purpose of this article to discuss two works which have been spuriously given Goya's name: one is an India ink drawing which, bought as authentic on the London art-market, has been under the artist's name in an American private collection for nearly twenty years; the other is an oil painting which bears the same attribution in a Spanish private collection.

The two, filled with Goyaesque figures, seem to be the work of the same XX Century hand. I hope that this brief study of two sham works may serve to illustrate a use and a value of connoisseurship, the imparting and acquisition of

which are, perhaps, nowadays somewhat neglected.

Possible reasons for such neglect may be discoverable in a reaction against the exclusive role played by the connoisseur in the past; and to a fear of being misled by charlatans.

The drawing, an India ink wash (H. $5\frac{1}{4}$ "; W. $7\frac{1}{2}$ "), is a six-figure composition representing what looks like a scene of misery or anguish over which a monk raises his hands as if imploring mercy from above (Fig. 2). Each one of the figures is very Goyaesque. However, the interrelation among them — so character-



FIG. 2. — Forged Goya drawing. — American Private Collection.

istic of Goya's art in all its periods — is entirely lacking. Moreover, the two figures to the left are meaninglessly out of proportion with the other four, and the deeply shadowed right arm of the monk awkwardly outbalances the whole figure.

There is, on the other hand, a "flat" character about all the figures which the prodigal use of inky shadows has been unable to correct. Indeed, the flat figures seem not to be resting on a common ground, but to be placed on a series of gradins with no plastic relationship uniting them.

If we compare this India ink drawing with a Goya XIX Century sepia wash



FIG. 3. — GOYA. — Drawing. — Prado Museum, Madrid.
Photo. Más.

at the Prado Museum (Fig. 3), we not only recognize the model for the woman bending forward in the spurious composition, but also the difference between Goya's spatial sense of grouping and the forger's misunderstanding of it. In fact, Goya in grouping his three figures has created a space among them which not only contributes to the roundness of each figure but, at the same time, helps to build the group as a unity. This has been missed by the counterfeiter's mind or hand, with the result that his figures appear unrelated to one another, thus failing to form a group in any plastic sense.

In addition to the one just men-



FIG. 4. — GOYA. — *De esto hay mucho, y no se vé*, drawing. — Prado Museum, Madrid.

tioned, four more figures have been taken from other Goya sepia wash drawings, also at the Prado Museum. Indeed, the woman standing to the left has been drawn after the sitting woman in *De esto hay mucho y no se vé* (Fig. 4). The monk in the background is a copy of the more uniformly shadowed man of the cloth in another Goya drawing (Fig. 5). The man sitting on the ground with outstretched legs is to be found in still another composition by the same artist (Fig. 6).

Likewise, the woman who sits in the foreground with her back toward the spectator has been taken from Goya's representation of a man dragging a

woman from a bed (Fig. 7). In this case, the forger has changed the position of the figure without altering its outline, though totally missing its modeling. Furthermore, it would seem that he has mistaken the shape of the chamber pot visible in the foreground of Goya's work for that of an ample drapery fold. Perhaps deliberately, he has kept as a rather disturbing light the white spot which corresponds in the original to the man's hand grasping the woman's hair.

As for the sixth sham figure — the one in the center — it has been copied after a sepia drawing now in the collection of the Hispanic Society of America (Fig. 8).



FIG. 5. — GOYA. — Drawing. — Prado Museum, Madrid.
Photo. Más.

This drawing, together with sixty-nine more in the same medium, belonged to M. R. Foulché-Delbosc, of Bordeaux, Director of the "Revue Hispanique." In 1906, this periodical — which has always been mainly devoted to Spanish literature — began to reproduce the drawings under the heading *Dessins Inédits de Goya*, without any accompanying text; the one we are referring to was published in the December, 1913 issue.¹ The whole series was acquired by the Hispanic Society of America, which in 1916 published them as Goya's.² However, Dr. Mayer considered them forgeries,³ and subsequently the Hispanic Society withdrew Goya's name from them⁴ — an intelligent action which museum curators are sometimes reluctant to take.

More recently, it has been suggested that in all probability the seventy sepia drawings in the collection of the Hispanic Society are copies after Goya's

originals made by the teen-aged girl Rosario Weiss, during the artist's last years.⁵ As is known, Rosario Weiss was the daughter of Doña Leocadia Zorrilla; the two

1. "Revue Hispanique," vol. XXIX, Dec. 1913, pl. 36.

2. WILLIAM E. B. STARKWEATHER, *Paintings and Drawings by Francisco Goya in the Collection of the Hispanic Society of America*, New York, 1916.

3. AUGUST L. MAYER, *Francisco de Goya* (English ed., tr. by ROBERT WEST), London, 1924, p. 107.

4. *The Hispanic Society of America Handbook* (New York, 1938, p. 35) attributes them to "some follower of Goya living in the first part of the nineteenth century."

5. MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO, *Un Cuaderno de Dibujos Inéditos de Goya*, in: "Archivo Español de Arte," 1940-1941, pp. 155-163.



FIG. 6. — GOYA. — Drawing. — Prado Museum, Madrid. *Photo. Más.*



FIG. 7. — GOYA. — Drawing. — Prado Museum, Madrid.
Photo. Más.

noting that in the spurious drawing the figure of the man with outstretched legs has the face blotted in much the same way as in the Fernando Fé reproduction (Fig. 9), while the corresponding Calleja plate (No. 403), somehow conveys Goya's subtle shadowing of the man's features (Fig. 6). Further proof of the forger's lack of direct acquaintance with the drawings that he imitated, may perhaps be found in the fact that all of them, including the one in the Hispanic

accompanied Goya to his voluntary exile in France. The artist, who was very fond of the precocious girl, took an active interest in her pictorial training while in Bordeaux.

The forger, it would seem, did not work from the mentioned drawings directly. The five by Goya were poorly reproduced in a popular little book put out in 1909 by Fernando Fé, a Spanish publisher,⁶ and again in 1924 by Saturnino Calleja, another Spanish publishing firm, which made better although still small reproductions.⁷ Though it would be impossible to determine exactly which of the two books was made use of by the counterfeiter, it is worth



FIG. 8. — ROSARIO WEISS (?). — Drawing, possibly after a lost Goya original. — Hispanic Society of America, New York.
Courtesy of the Hispanic Society of America.

6. *Caprichos de Goya*, Madrid, 1909, pls. 41, 43, 48, 50, and 51.

7. *Colección de Cuatrocientas Cuarenta y Nueve Reproducciones de Cuadros, Dibujos y Aguafuertes de Don Francisco de Goya*, Madrid, 1924, pls. 355, 392, 398, 402, and 403.

Society collection, are in sepia while his is in India ink.

One may confidently venture the opinion that the spurious drawing was executed some time between 1909 — date of the Fernando Fé publication — and 1929 when it was sold in London to its present owner. However, since the drawing in the collection of the Hispanic Society of America was not reproduced until 1913, it is probable that the forgery was not made before that date.

The oil painting in a Barcelona private collection masquerades as a sketch for a tapestry cartoon. I know the picture only from a photograph which shows abundant cracks in the paint (Fig. 10). One can immediately detect a blend of heterogeneous elements suggestive of different periods of Goya's art in the XVIII and XIX Centuries.

The woman sitting in the foreground is almost identical with the one who occupies the same place in the apocryphal drawing just discussed (Fig. 2), and which, we know, was taken from a Goya original drawing (Fig. 7); the only notable differences are that the spot of light on her head has been suppressed in the painting, and that the folding of the cloth on which she is sitting has been slightly modified. The female figure bending toward her is the same which performs an identical gesture in the counterfeit drawing, also copied from a Goya original (Fig. 3). Apparently, the forger felt confident about his ability to reproduce such a group made up of two Goya XIX Century drawings. Another Goya drawing of the same period (Fig. 11), also reproduced in the two books mentioned above,⁸ has provided him with three more figures: the man dancing in the middle, from whom the monkey resting on his head has been re-



FIG. 9. — Reproduction of a Goya drawing, in: *Caprichos de Goya*, Madrid, 1909.

8. *Caprichos de Goya*, pl. 57, and *Colección de Cuatrocientas Cuarenta y Nueve Reproducciones . . .*, pl. 377.

moved; the guitarist crouching behind him, and the laughing face near the dancer's right hand.

Among the XVIII Century-like figures, there is the man wearing a three-cornered hat, near the tree to the left; he obviously comes from the cartoon, *Blind Man Playing the Guitar*, at the Prado Museum, painted by Goya in 1778 (Fig. 12).⁹ The figure to his left is evidence that the counterfeiter had at hand just a poor reproduction of the picture at the Prado. In fact, Calvert's *Goya* reproduces this cartoon so badly that the three-cornered hat worn by the man to the guitarist's left (Fig. 12), looks rather like a woman's hairdress (Fig. 1),¹⁰ and so it does in the forgery (Fig. 10). One may consequently conclude that the counterfeit oil painting was also made in the present century, after 1908 — the year when Calvert's book was published.

Less obvious imitations can be found everywhere in the apocryphal picture. For instance, the guitarist standing behind the crouching one, about the middle of the composition, recalls a Goya drawing (Prado Museum, No. 364) reproduced in both the Fernando Fé and the Calleja books,¹¹ and the woman behind the figure



FIG. 10. — Forged Goya painting. — Private Collection, Barcelona.

9. A very similar, though not identical, composition is to be found in Goya's etching *Blind Man Playing the Guitar*. The two men wearing three-cornered hats I refer to, are very much the same in both works.

10. ALBERT F. CALVERT, *Goya*, London, 1908, pl. 289.

11. *Caprichos de Goya*, pl. 23, and *Colección de Cuatrocientas Cuarenta y Nueve Reproducciones . . .*, pl. 363.



FIG. 11. — GOYA. — Drawing. — Prado Museum, Madrid. (Detail). Photo. Más.

bending forward, to the left, is very close to the nun in one of the drawings used for the other forgery (Fig. 5). On the other hand, the large umbrella to the right is very similar to the one in the mentioned cartoon, *Blind Man Playing the Guitar*, from which also come the man holding a cane with one hand while the other is tucked under his coat, and his woman companion (Fig. 12). Moreover, the counterfeiter has grouped the figures in a way slightly reminiscent of the one prevailing in some of Goya's so-called "black" paintings (Prado Museum, Nos. 755, 760 and 761), which, according to recently discovered documentary evidence, could



FIG. 12. — GOYA. — Blind Man Playing the Guitar. — Prado Museum, Madrid. *Photo, Más.*

not have been executed before the Summer of 1819.

It may well be that there exist other drawings and paintings by the same student of reproductions of Goya's works, and that they are sheltered under the artist's name. If so, once their fabricated aspect is detected, their models, both mediate and immediate, could be, as in these two cases, easily located, and unquestionable proof of the forgeries offered.

JOSE LÓPÉZ-REY.



AN INDO-PORTUGUESE EMBROIDERY FROM GOA

SCATTERED through the collections of various museums and private individuals both in this country and in Europe are a number of textiles labeled "Indo-Portuguese" and attributed to XVII Century Goanese manufacture. These textiles have, unfortunately, received scant attention. The best-known probably are the painted or printed cottons, being more common and more typical of Indian cottons in general. In the voluminous bibliography of Oriental rugs, some notice has been granted to several Indo-Portuguese carpets, distinguished by their expanding central medallions and by little ships with European crews, at which peer fish and sea monsters. Two tapestries from the Benguiat Collection,¹ dated in

1. *XVI-XVIII Century Tapestries . . . from the Collection of V. & L. Benguiat*, New York, American Art Association, Anderson Galleries, Inc., Nov. 30, 1929, No. 56, pp. 38-39. *Rare Old Velvets . . . Collected by V. & L. Benguiat*, New York, American Art Association, Anderson Galleries, Inc., Nov. 10, 1932, No. 358, pp. 54-55.

the late XVII Century, indicate a third type of Goanese textile produce. These two which are so identical as to be duplicates from the same master design, by the same hand, show a scene from the Siege of Troy, complete with Renaissance architecture for the towers of Ilium. Highly Baroque as these weavings are, they have less interest than a further division of this group of Indo-Portuguese textiles: a number of quilted cotton or linen bedspreads and hangings with profuse chain-stitch embroidery designs of hunting scenes, ships, mythological and Biblical subjects, all interspersed with birds, animals, floral patterns, etc.

Although there are certain basic similarities to be found between most folk art textiles, these embroideries seem to have no direct prototypes among Portuguese, Spanish or other European fabrics, either in exact subject matter or in the overall arrangement of the pattern. Rather one senses European directives and source material with undertones of native workmanship. Among themselves they show an unmistakable generic likeness. And for their mingling of Oriental and European iconographic elements, as well as for their intrinsic qualities of design and technique, they should invite further study. The historians, including "fine" art historians, have compiled enough data on the mutual impact of the Portuguese and Indian peoples and computed its results. But the "minor" or domestic handicrafts should mirror equally well the historic and artistic implications of the meeting of East and West—as can be seen in the analysis of one particular and rare embroidery of the early XVII Century (Fig. 1).

At the time when this fabric was being worked, Goa was still in the full-blown stage of its florescence (1575-1630)—enjoying, in spite of the marine blockade by the Dutch, a bustling prosperity of trade with the mother country, fellow colonies and the rich Oriental marts. And in spite of the Inquisition, established there in 1560, the city was revelling in Orientalized fashions. The pioneer spirit of Vasco da Gama and his early successors had been well diluted with luxurious living and exotic temptations and such. Visitors to Goa, François Pyrard and John Huyghen van Linschoten, for example, found scandals to report from the city as tangy as the spices in which it dealt. Linschoten, who had first visited Diu, the Portuguese colony farther north, reached the capital of the Portuguese Empire in Asia in September 1583. There he naturally noted the flourishing business of the Goanese merchants with their wares of Arabian horses, spices, drugs, "fine and costly coverlets," and "many curious things, out of Cambaia, Sinde, Bengala, China, etc."² The merchandise included all manner of textile exports from Portugal as well. Of the natives of Cambaia, Linschoten had previously mentioned in his *Voyage* that:

"They make also faire coverlits, which they call Godoriins Colchas, which are very fair and pleasant [to the eye], stitched with silke, and also of Cotton of all

2. J. H. VAN LINSCHOTEN, *The Voyage of John Huyghen van Linschoten*, London, Hakluyt Society, 1885, vol. I, p. 185.



FIG. 1. — Early XVII Century. — Indo-Portuguese Embroidered wall hanging from Goa. — Austin L. Davidson Collection (Lower half).

colors and stitchings. . . .³

While not suggesting that these Cambaian fabrics, whose description tallies with that of the bedspreads and hangings, were their specific prototypes, native textiles must have provided a brimming source of inspiration. After the founding of the Portuguese East India Trading Company, Indian embroideries were imported into Portugal, where their chainstitch technique was widely adopted for domestic needlework and that done in the convents. One opinion considered these quilted spreads to have been made in Portugal itself, following imported models but clothing the figures in European modes.⁴ The designs of Indian printed cottons were much copied or improvised upon, and some continental adaptations of the embroideries may also have been made. Cotton was, however, an exotic and expensive novelty in the XVII Century, flax being the common material for house-

3. *Ibid.*, p. 61.

4. M. STAPLEY, *Popular Weaving and Embroidery in Spain*, New York, 1924, p. 38. The author publishes a mid-XVII Century embroidery from a private Spanish collection (pl. 58) which she believes was made in Portugal, but which seems to belong with the group attributed to Goa.

hold stuffs — as the word “linens” implies. And on a stylistic basis, the XVII Century embroidery which is now to be considered has a flavor, a naïve quaintness and other idiosyncracies of design that deny a mainland Portuguese origin, though redolent of influences “out of Portingall.”

This unique and fascinating piece, probably intended as a wall hanging because of its coarse heavy texture, is a brown cotton rectangle, about 8 feet by 10½ feet. Now the property of Mr. Austin L. Davison, its intervening history is unknown. The chainstitch patterns are here appliqued upon the ground — a technique which points to the Orient where both chainstitch and appliqué were popular long before they were commonly used in Europe. The faces of the human figures have the features embroidered upon extra bits of once-white cotton instead of directly upon the darker ground.

The composition of the whole has too lively an aspect for all its incidents to be grasped at once. The field follows, in general fashion, the disposition of Persian rugs, with a series of axial medallions and corner segments, but with a further geometrizing of its own. The spaces so marked out are devoted primarily to figure scenes. But with a sort of “horror vacui” the maker left no more than a square inch undecorated in any portion. The human activities are crowded about by game animals, leafy tendrils, and especially by birds which cloud the atmosphere, including an improbable specimen with horns and serpentine tail who is to appear many times throughout the design.

The center of the hanging is dominated by a shield-shaped medallion surrounded by a curly scroll and surmounted by a helmet (Fig. 2). Such a motive was obviously borrowed from Europe, from any one of a number of sources, for coats-of-arms and armor were favorite themes in tapestries, manuscripts and border decorations of all types. For example, helmets of the same shape and visor, but with elaborate crests of horns, wings or animal figures, and also shields ornament a page from a XV Century hymnal.⁵ The fanciful crests are missing in the Goanese version and the surface is given a mailed or scaled appearance. In the scrollwork is nestled a pair of pineapples, New World importations from the West Indies or Portuguese Brazil. The medallion itself contains a representation of the Judgment of Solomon. The scene is apparently laid in a courtyard, for in the background are brick or tiled buildings with pitched roofs like those of Goanese buildings (Fig. 3). Plants are growing by the foundations, but by a quaint ineptitude of perspective, they are shown growing upside down. In the foreground, King Solomon is enthroned upon an Oriental-looking chair. He wears a crown of Medieval European type. The two harlots prostrate themselves before him, while an attendant in European costume flourishes the living child in the air by a leg and holds ready the

5. 68 *Reproductions d'une Collection de Manuscrits à Miniatures, IXe-XVe siècles . . .*, Amsterdam, 1929, pl. 35.



FIG. 2. — The Judgment of Solomon (central panel of Goanese wall hanging, repr. as Fig. 1).

sword. The dead child lies in a cradle beside the women, so that all the elements integral to the story are described for ready identification.

Further Biblical scenes adapted from some European model of book illustration, print, painting, or even tapestry, decorate the four corners of the field. In the upper righthand spandrel, if that architectural term may be used here, is again a courtyard with a bearded king seated upon his throne, sceptre in hand. This regal figure might be David; and the three women who approach him Abigail and her handmaids, one of whom holds the floating end of Abigail's cloak (Fig. 4). The hindquarters only of the lady's palfrey, sign of her journey to the King, can be seen at the right. Such dissection of a figure, while not unknown in European art, is more typical of Persian and Indian conventions. So, too, the relative sizes of the King and the attendant behind his throne accord with an ancient Eastern concept of importance designated by largeness. The representation of the drapery folds does not follow the tradition of Oriental miniature painting, but

copies the voluminous garment of Biblical characters in European illustrations. The coiffure of the ladies, on the other hand, seems to be that of contemporary Goanese hairdressing, with a bun on top of the head.

A group of helmeted soldiers with spears and shields, including a standard bearer and trumpeter, occupies a second corner. Probably one of the Israelite armies is intended. The next segment depicts another episode from the reign of



FIG. 3 — The Market Place at Goa (From: *Histoire de la Navigation de Jean Hugues de Linschot Hollandois aux Indes*, Amsterdam, 1638). Courtesy of the New York Public Library.

King David: Joab, the Israelite commander, and his army before the walls of Abel in Beth-maacah. From the ramparts the wise woman holds out the severed head of Sheba, the Benjamite rebel who had sought shelter from Joab within that city. The peculiar lock of hair by which the head is suspended is like that worn by angelic winged figures on a Persian Kashan carpet of about 1600.⁶

The fourth spandrel represents the Apochryphal story of Judith, who patriotically beheaded the Assyrian captain, Holophernes, after captivating him with

6. A. U. POPE, ED., *A Survey of Persian Art*, London and New York, 1939, vol. VI, pl. 1264.



FIG. 4. —Abigail before King David (detail of Goanese wall hanging, repr. as Fig. 1).

her womanly wiles. Judith is here about to drop the bleeding head into the bag held by her maid (Fig. 5). A second female figure and a soldier appear to be witnessing the deed, but have no literary right to do so. Their presence may be explained as an incomplete understanding of the source material by the maker of this hanging. The composition is reminiscent of that of the Judith story in an early XVI Century tapestry in the Cathedral of Sens,⁷ where additional figures are shown in the vicinity of Holophernes' tent. There, however, they are recognizably meant to be in the background or unconnected with the beheading episode. But a juxtaposition of figures such as this might easily confuse a foreign or not too erudite copyist.

Above the central medallion appear three motives of ambiguous identity: a cavalier figure, neither armed nor armored nor in clerical garb, standing upon a prostrate devil; in a roundel, a lady with crown and spotted complexion; and three nude figures standing in a fountain-like structure, upon whom a strange tripartite creature pours streams of liquid from its mouths and body. The first has probably some allegorical reference to the triumph of good over evil, Christianity over

7. G.-J. DEMOTTE, *La Tapisserie Gothique*, Paris and New York, 1921, pl. 106.

paganism, etc. The devil figure is also dressed in European knee breeches and has human feet, unlike the usual conception of such a personage. The last-mentioned motive of the three women (?) has connotations of a Fountain of Youth or a Fountain of Life into which streams the redeeming blood of Christ.

The European costume of the male figures—to whom should be added the processions of Portuguese horsemen, both soldiery and hunters—gives the best clue to the date of the hanging. Ruffs, rather puffed breeches with tassels or rosettes at the knees and high-crowned hats were worn up to about 1630 in Europe. Although no ruffs are discernible around the necks of the gentlemen in this hanging, their breeches, hats, and the casques they wear with the air of Conquistadores have a pre-1630 look. After that date, breeches and hair lengthened, with the new masculine hair style complemented by flat collars and broadbrimmed hats.

Certain of the elements of this textile, while European in inspiration, are in the nature of re-importations: primarily the double-headed eagle. Actually the double-headed eagle is a motive of old Eastern origin which spread, probably through Byzantine emanations, throughout Europe. As the crowned emblem of the Hapsburg dynasty it attained its greatest importance; and in the early XVII Century, Portugal had not been long disentangled from Spanish control. Another such re-importation possibly might be assumed in the case of the two figures playing musical instruments of Oriental type above the central medallion. These composite creatures, human to the waist, with reptilian tails and bird legs, are in part descendants of the *kinnara*, or celestial choristers, from the Buddhist cave paintings at Ajanta.⁸ The Ajanta *kinnara* are more ornithoid; but there is another species of mythological beings, the cobra-crowned *nagas*, whose snaky terminations are felt here. Similar figures, but not playing musical instruments, can also be found in European art, for example in an early XVI Century North French tapestry of the *Triumph of Cupid*.⁹ While their more immediate predecessors are likely to have been the sirens of classical mythology, fish-tailed sirens themselves came out of the ancient East.

Considering their immense Renaissance popularity, it is hardly surprising to recognize a host of characters from the classical repertoire in this Goanese textile. Their fascination, however, lies in their deviations from the Mediterranean norm. Herakles attacks the Hydra several times throughout the design. Distinguished by the lion skin which caps his head, Herakles is dressed in the old Persian fashion of trousers, rather than as a heroic Grecian nude (Fig. 6). Nor was the designer concerned with numerical fidelity, for only once does the Hydra have its full quota of seven heads. A roundel in the field of the hanging holds

8. Cf. J. GRIFFITHS, *Paintings in Buddhist Cave Temples of Ajanta, Khandesh, India*, London, 1896-97, vols. I and II.

9. H. GÖBEL, *Wandteppiche*, Berlin, 1933, vol. I, pt. 2, pl. 72.



FIG. 5. — The Beheading of Holophernes (detail of Goanese wall hanging, repr. as Fig. 1).

a bicephalous winged serpent which has the feeling, if not the form, of a relaxed, degenerate caduceus.

A variety of marine *thiasos* wends its way around one of the borders. Among the undulations of a wave-motive, nudes with floating scarves ride their dolphins; one even casts a fishing net. Their rather dowdy anatomy would have embarrassed their Nereid ancestors. Other figures with mermaid tails sound trumpets or play the guitar like the musical mermaids of Colonial Latin American art. There are even horse-tailed satyrs and goat-headed beings, both grown oddly amphibious, who fish with net or bow and arrow. And everywhere around these figures is marine fauna, including crocodiles. There are also Capricorn-like creatures who may derive something, too, from the Hindu *makara*, a composite beast-fish. But giving epic meaning to the border are European caravels carrying figures in European dress, like the ships in the Indo-Portuguese rugs, with sirens hovering beside them (Fig. 7). European prints, etc. of the XVI and XVII Centuries celebrate the voyages of the explorers by just such scenes of ships with attendant sea-monsters and sea-nymphs to symbolize the strangeness of the ocean wastes. From the Hellenistic *Physiologus* through the allegorical Medieval *Bestiaries* to

the Renaissance treatises on natural science runs a fascinating procession of monsters and marvels. India had long been considered a home for such prodigies—a fancy further whetted in art, if not in science, by Vasco da Gama's passage to that land. Thus the ships and crews here, with their Odyssey-Lusiad allusions, should refer to him.¹⁰

A greater expression of Indian feeling comes out in the two floral borders of the hanging, although they are still vibrant with Persian and Renaissance influences. The inner border shows the ubiquitous vase of flowers-with-birds and demonic masks. The two-handled vase placed on a crescent is similar to the Hispano-Moresque type; the central stalk bears what is most likely a pomegranate. The other stems blossom into lotus palmettes and dragon heads of Indian inspiration. A zoomorphic vine or branch recalls the *vaq-vaq*, or "talking tree" design, found in Persian textiles, etc.; but similarly lacertine scrolls appear at the other end of the Orientalizing wave in Spanish art. A Renaissance formality is given to the border by the swags which join the vases and masks, and by the heraldic lions at the corners.

The second, more elaborate border consists primarily of a spiky lotus scroll with dragon heads, interspersed with birds, Hapsburg eagles, masks and other flowers. The ends of the scroll are upheld by antithetical pairs of shaggy men with the heads of stags and claw feet. Devils, satyrs, centaurs and other sylvan creatures can be found midst foliage throughout European decorative media; and an VIII Century Persian bowl shows a deer-man and serpent.¹¹ But the particular figures in this hanging are closest in spirit to the demons with animal skins and horns in the *Amir Hamzah* and other Indian manuscripts. A central portion on each side of this border is reserved for a special mythological scene: a trumpet-blowing nymph riding a wyvern; a blindfolded archer who may be Eros, though sans wings; an eagle in the rocky landscape of Oriental miniatures; and the figure of a hunter carrying a doe in his arms. His costume may be Oriental, rather than European, as he seems to be wearing a turban. Each of these four motives is sheltered by a serpentine canopy supported by a pair of rearing animals. The animals have human faces and are striped. It would be a nice point to see in them the tigers of India, but these stripes may be mere decoration. In the corner rectangles appear the aforementioned Herakles, and an Amphitrite on dolphinback. The fourth square might represent the myth of Hero and Leander, for a lady with hair on end flings herself from a tower into the sea, where floats the half-submerged body of a man. There seems to be no obvious connection between any of the figure scenes in this border, beyond the whim of the designer in choosing them.

10. W. BORN, *An Indo-Portuguese Painting of the Late XVI Century*, in: "Gazette des Beaux-Arts," Sept. 1946, pp. 165-178.

11. *The Alphonse Kann Collection*, Part I, New York, American Art Association, Jan. 6-8, 1927, No. 194.



FIG. 6. — A Goanese version of Herakles and the Hydra (detail from a border of the Goanese wall hanging, repr. as Fig. 1).

The outermost margin is devoted to a Portuguese hunting party, a horse and a foot. Behind some of the horsemen walk attendants with leashed hounds. Baggy striped breeches and softer, more turban-like headgear differentiate the attendants from their masters. The interstices are filled with game — birds, deer, small felines, a charging bull, a lion or two. One hunter levels his gun at a spiny dinosaur-like monster; while others, without seeming to notice the incongruity, find dragons their quarry. Perhaps they are heroes of old Persian or Indian legend in new versions — perhaps St. Georges in mufti. Elsewhere a water-motive indicates a pond, lotus-filled, with ducks (a popular Buddhist and Chinese feature) upon it and deer or cattle beside. And at each corner stands a satyr holding deer or serpent-birds, after the fashion of a "Master (Mistress?) of the Animals."

The actual nationality of the designer and the painstaking fabricator of this hanging with its hundreds of figures cannot be stated. But although made for a Portuguese patron, it is in all probability by an Oriental hand. The mistress of



FIG. 7. — The Portuguese Fleet Amidst the Wonders of the Sea (detail from marine border of the Goanese wall hanging, repr. as Fig. 1).

some Portuguese household in Goa may have directed her native maids in its making. Or perhaps this whole class of embroideries was manufactured in a native weaving factory or shop. A convent origin seems less likely. The designer of the wall hanging created, at any rate, a masterful and imaginative composition. That the execution of the figures has a certain crudity may be due in part to the chainstitch technique itself, applied to complicated or unfamiliar subjects. It could also be attributed, of course, to untrained draughtsmanship. But the result is an added amusing piquancy.

The piece is marked by a few little technical peculiarities. For example, in the border with the lotus scroll, there was not enough room on the right side to complete fully the pattern of pairs of deer-men. The two striped canopy-bearers, therefore, have a portion of deer-man attached to their backs (Fig. 8). On the other sides, however, the difficulty is smoothed out and the extra half-figures omitted. Also in this border, Herakles is represented twice in the four panels, and in one case upside down in relation to the design as a whole. The explanation of the latter is most likely carelessness; but the former may be due rather to the Indian

unconcern with strict bilateral symmetry. Indian rugs are apt to show this, in comparison to the greater consistency of the Persian rugs which were their models.

Mention might also be made of several other Goanese embroideries which illustrate the variety of style and quality to be found in this class. A piece from the Collection of Mlle. Hector in France was done with less imagination—its maker was content with the repetition of certain animal, bird and floral figures, with the addition of childishly drawn unicorns and elephants which do not appear



FIG. 8. — Blindfolded Eros and Pair of Figures with Portions of deer-men attached to their Backs
(detail from border of the Goanese wall hanging, repr. as Fig. 1).

in the wall hanging.¹² But there are the double-headed eagles, horsemen spearing dragons, European hunters, etc.; and in the central field, the animals are not arranged with complete symmetry. Two other embroideries, in the Victoria and Albert Museum¹³ and the Bargello in Florence¹⁴ respectively, have a much more refined and realistic aspect to their processions of hunters and musicians. In the

12. M. DUPONT, *Décoration Hindoue*, Paris, s.d., pl. LXVIII.

13. H. WESCHER, *The Human Figure in Textile Art*, in: "Ciba Review," 41, p. 1488.

14. C. G. E. BUNT, *An Indo-Portuguese Embroidery in the Bargello*, in: "Burlington Magazine," Nov. 1942, p. 277.

ship border of the former textile, the Nereids and satyrs have vanished, and the ships have been rigged far more fully and accurately. There are floral scrolls in another border which are held by little figures—but instead of being deer-men, they are more like Indians in breechcloths. The Bargello example, belonging to the second half of the XVII Century, is the most elaborate and floral. Its hunting party includes Indian nobles in richly brocaded costumes as well as Portuguese horsemen. Both pieces preserve the delicate profusion of Oriental decoration. None of these pieces happen to have the didactic touch of Biblical representations, as in the wall hanging. Such subject matter is present in others, however: for example, a couple of coverlets from the Benguiat Collection where episodes from the lives of David and Solomon are featured.¹⁵

More Hindu in detail is a Goanese fabric of the light-textured bedspread type in the collections of the Brooklyn Museum. This piece, which may be incomplete, has no borders, but consists of three strips sewn together, one upside down. The allover chainstitch pattern is in the saffron cotton on a white ground usual for the bedspreads. The repertoire of flora, fauna and human figures is here quite as varied as that of the wall hanging. Besides hunters in European dress stalking a variety of wild game, there are garden scenes straight from Indian illustration. Persons in native garb converse beneath flowering trees, picnic, listen to concerts on native instruments, or gather flowers and fruit. Others in European breeches and the drapery scarves of Hindu dancers add to the festivities. The hats worn by some of the figures are the same type as worn by the attendants in the hunting border of the wall hanging. Mingled with the genre figures are beings of mythological nature, some with enormous flowering headdresses, in company with dragons, peacocks, garuda birds, etc. (Fig. 9). Herakles clubbing a dragon appears as in the wall hanging; but in one instance Herakles has nonchalantly developed satyr legs and tail. Another heroic figure uproots a tree. Among the many animals are elephants, monkeys hanging from trees, strange spiny-backed creatures, and a beast with *naga*-like serpent heads cresting its withers. Another motive of two animals drinking from a fountain is paralleled on the wall hanging. It has the quality of Aesop's *Fables* or the Hindu *Jataka* and *Panchatandra*, which may stem from the same folktale complex. One of the animals on the hanging, however, has a projecting prong on the forehead. If it then can be called a unicorn, it seems to relate to the European legend of the unicorn poisoning the water of a fountain with its horn.

In discussing these Goanese textiles, no strict attempt has been made to differentiate between indigenous Indian motives and those taken from Persia and farther west. The problem of which were cognates and which borrowings antedates the

15. *Antique Textiles and Embroideries . . . of Vitall and Leopold Benguiat*, New York, American Art Association, 1919, Nos. 577, 764.



FIG. 9. — Mythical Personages with Floral Attributes, drawing, (Detail from XVII Century Goanese bedspread). — Brooklyn Museum, Brooklyn, New York (N°23.I.18).

early XVII Century. Goa had been under Mohammedan rule for the greater part of the XIV Century, but reverted again to Hindu control. Mohammedan influences had still been strong at the time of Vasco da Gama's coming, with many Moslem merchants engaged in trade there. In Mughal art itself, Persian teachings are acknowledged to have been predominant. But by the early XVII Century, the motives themselves—the decorative vocabularies—were pretty well commingled, with already a top stratum of European borrowings. The more important criterion for products such as these embroideries, which were not pure and simple copies of European work (as were made by Mughal artists of some European paintings), is what the native artisan did with the new inspirations presented him. The Indian was a great copyist and adapter, usually trying to outdo

the original in richness or complexity. Opinion is that he was also amiable about conforming his handicrafts to the taste of his patron or the market at large. In the Goanese hanging that psychology seems well illustrated; the Hapsburg eagles, Biblical scenes, Vasco da Gama referenda, etc., being for the benefit of the Portuguese as well as interesting subjects *per se*. But the design of the whole, and what happened to the individual figures in the process of their fabrication seem to have been a personal concern and fancy of the maker; and the blending of the heterogeneous elements in this piece, and in the others of this family of embroideries, resulted in a most successful and fresh interpretation.

MARIAN ESTABROOK MOELLER.



DESSINS DE MAÎTRES

DEUX DESSINS DE J.-B. PATER

LES confusions entre les dessins de Watteau et ceux de ses suiveurs furent toujours fréquentes. Elles s'expliquent par l'emploi des mêmes modèles, personnel habituel des fêtes galantes, par les mêmes méthodes de travail dans l'emploi des dessins pour les tableaux, par l'usage semblable de la sanguine et des trois crayons sur papier blanc ou chamois.

Cependant un critique averti possède des étalons si nombreux et certains des feuilles du maître qu'il n'a guère le droit de s'y tromper. Les 351 dessins gravés sous la direction de Jean de Jullienne pour

les *Figures de Différents Caractères* sont la base essentielle. L'usage de Watteau, dans sa période de maturité, de reproduire, presque inchangés dans le plus petit détail, les dessins de ses albums pour composer ses tableaux, permet de décisives comparaisons. Celles-ci sont encore facilitées par l'admirable souci de précision des graveurs réunis par Jullienne pour l'*Œuvre Gravé* dans leur traduction des tableaux, dont certains ne nous sont plus connus que par cette publication.

Enfin, autres aides précieuses, la façon de peindre

de Watteau est extrêmement proche de sa façon de dessiner. Il modèle parfois les étoffes par touches semblables aux tailles des crayons, en faisant une sorte de broderie au pinceau. Les accents d'un visage, le noir des yeux, les narines, les coins d'une bouche s'y trouveront posés comme ceux qu'une impérieuse pierre noire aura mis sur le papier dans l'étude préliminaire. Pour certains "trois crayons" les subtils mélanges de la pierre noire, de la sanguine et de la craie, qu'un coup de doigt estompe parfois, le jeu raffiné d'une sanguine de la

teau au dos duquel Pater a croqué un soldat, le fusil sur l'épaule, amusante preuve d'une intimité d'atelier.

Mr. K. T. Parker a publié¹ un dessin militaire appartenant au Louvre, que Goncourt avait à tort catalogué sous le nom de Watteau, ainsi qu'un second dessin d'après le même modèle, assurément proches du maître.

Les deux feuilles que nous reproduisons (Figs. 1 et 2) furent cependant considérées comme de Watteau par des connaisseurs exercés.



FIG. 1. — PATER. — Deux Etudes d'une Femme Assise, dessin. — Boymans Museum, Rotterdam.

pointe la plus aiguë auprès d'accents sabrés, écrasés, font de ces feuilles de véritables peintures dessinées. La mécanique du peintre se confond ici avec celle du dessinateur.

Pour les dessins de la maturité, c'est assurément Pater qui se trouve être la source la plus habituelle des malentendus. Il fut le seul à être l'élève direct de son compatriote de Valenciennes et, plus encore que chez Lancret, nous retrouvons chez lui, les habitudes de travail de son maître. Nous possédons nous-même un dessin d'ornement de Wat-

L'une, *Deux Etudes d'une Femme Assise* (Fig. 1), vient de la Collection de Earl Spencer, et fut exposée à Paris, en 1937, parmi les *Chefs d'Œuvres de l'Art Français*. L'autre appartient à Heseltine qui possédait une rare série de feuilles de Watteau. Enfin, toutes deux firent partie de la Collection de Franz Koenigs, réunie au début du XIXe siècle. Un splendide éclectisme y règne, qui va de Pisanello et Rembrandt à Watteau et

1. Dans: "Old Masters Drawings," Sept. 1933.



FIG. 2. — PATER — Deux Etudes de Femme, l'une sur une Balançoire, sanguine. — Boymans Museum, Rotterdam.

Daumier. Elle se trouve maintenant au Musée Boymans à Rotterdam, et le conservateur, M. J. C. Ebbing Wubben, nous en a, avec beaucoup de bonne grâce, facilité l'accès. Les travaux des artistes français du XVIII^e siècle, bien choisis, y figurent parfois sous des attributions erronées.²

Les œuvres de Pater dessinateur sont caractérisées par des têtes souvent minuscules; les robes très grandes y sont comme gonflées de l'intérieur; faites d'une soie qui semble plus légère que celle de Watteau, elles abondent en plis plus menus, plus cassés. Certains traits en vrille sont souvent comme une signature de l'artiste.

Des deux dessins, le plus proche de Watteau

est celui des *Femmes Assises*. La tête isolée y est d'une habileté un peu creuse qui jure davantage avec l'attribution donnée.

Pater a employé la figure de gauche dans la *Danse* de la Collection de la Baronne Lambert, à Bruxelles, et dans une autre *Danse* qui est à Sans Souci, Potsdam.³

L'autre feuille (Fig. 2) est plus nettement encore dans le style de Pater; le bras droit de la femme penchée montre ces indications en vrille dont nous parlons plus haut; les étoffes ont aussi cet aspect un peu "rocaille," bien caractéristique du maniérisme de Pater. Les mains de la femme assise sur une escarpolette sont lourdes et faibles. Watteau les aurait laissées à l'état d'indication ou en aurait rendu le détail avec toute la grâce nerveuse qu'on lui connaît. On retrouve cette figure, avec le mouvement du torse modifié, dans la *Balançoire*, au Louvre, et dans une autre *Balançoire*, de la Collection Stehli, à New York, et celle de droite dans

2. Voir: *Quelques Confusions entre les Dessins de Watteau et ceux de Son Ecole*, dans: "La Revue de l'Art Ancien et Moderne," Juillet 1936. Nous y signalions particulièrement un important dessin, en réalité de Lancret, pour les *Lunettes*, reproduit dans: *Französische Meister des 18ten Jahrhunderts* (MEIER GRAEFE), sous le nom de Watteau.

3. Voir: F. INGERSOLL SMOUSE, *Pater*, figs. 57 et 59.



FIG. 3. — WATTEAU. — Femme à l'Eventail, dessin aux trois crayons.

le *Bain Rustique*, au Duc d'Arenberg, Bruxelles.⁴

Comme étalon du style de Watteau, nous publions ici cette *Femme à l'Eventail* (Fig. 3), un dessin qui fait partie d'une collection privée et que je ne pense pas avoir été jamais reproduit.⁵

4. Voir: *Ibid.*, figs. 75, 76 et 86.

5. Dessin aux trois crayons, 18 x 21, pour *Les Champs-Élysées*, Collection Wallace, Londres, gravé dans: *Figures de Différents Caractères*, No. 138.

Tout l'essentiel y est dit par une main infailible, un peu fiévreuse. Peut-on, en moins de traits, dire la grâce d'une tête penchée, la logique d'une robe de soie, où vit un jeune corps féminin? Cet étonnant réalisme, sans maniérisme, à peine nuancé par la baguette du génie, c'est le miracle constant de Watteau.

J. MATHEY.

B I B L I O G R A P H Y

HERBERT FRIEDMANN.—*The Symbolic Goldfinch, Its History and Significance in European Devotional Art.*—New York, Pantheon Books, 1946 XXIX—254 pp., 141 pls. (The Bollingen Series, VII). \$15.00.

This beautifully printed and lavishly illustrated volume provides the first thoroughgoing study of an iconographical theme well known to students of Gothic and Early Renaissance art but never investigated in detail. Those who have been musing over the significance of the countless goldfinches and other small birds encountered in XIV and XV Century paintings of the Madonna and Child—and there are few gallery-goers who could have remained unaware of them—will find an exhaustive collection of material as well as an interesting study of its meaning and derivation in DR. FRIEDMANN's book.

It is particularly gratifying that this inquiry should be the work, not of a Medieval scholar but of an ornithologist, who has undertaken it as a true Labor of Love far removed from his professional interest or training. This fact has a certain bearing upon the structure of the book; both the author's enthusiasm for his material and his training as a scientist may be felt in the emphasis he places on what might be called the statistical aspect of his task. Almost five hundred works of art, many of them by little-known masters and in obscure locations, are described and classified in detail. Since a good many of them virtually duplicate each other, the author could well have saved himself some of the prodigious labor involved in this compilation without decreasing the usefulness of his study as a whole. For the art historian, the most stimulating sections of the book will be chapters I and II (pp. 1-36), devoted to the symbolic functions of the goldfinch. As DR. FRIEDMANN points out, the problem of satisfactorily defining this function is far from simple, since the goldfinch, in common with most other Medieval symbols, may have a variety of meanings of different degrees of specificity, so that it is often well-nigh impossible to decide which of these may have been intended in any given instance. The broadest, as well as the most ancient, of these meanings is that of an image of the Soul divorced from the Body; it may be attached to any small bird. Somewhat more specific is the association of the goldfinch with the Passion, shared by various other birds with a touch of red in their plumage. DR. FRIEDMANN also maintains that the goldfinch inherited the role of the barn-swallow as a symbol of the Resurrection, but in the absence of any documentary evidence this claim remains far from plausible. Nor am I able to follow his arguments in favor of connecting the goldfinch with the idea of Death, except insofar as this is implied in its function as a symbol of the Passion.

These, however, are relatively unimportant points. The major question concerns the meaning (or meanings) specifically reserved for the goldfinch alone; it is these that are needed in order to account for the astonishing popularity of the little bird in XIV and XV Century art. According to DR. FRIEDMANN, the use of the goldfinch in conjunction with the Christ Child probably originated in Northern Europe during the XIII Century, even though the practice is mostly known from Italian paintings of the *trecento* and *quattrocento*. A full explanation

of the phenomenon, then, must among other things include a satisfactory reason why the goldfinch played such a special role in the South. DR. FRIEDMANN believes to have found it in the well-known outbreaks of the plague in XIV Century Italy. He interprets the principal meaning of the goldfinch in devotional imagery as that of an augur in times of disease, a function derived from the mythical *charadrius* (or *caladrius*). This bird had formed part of the Medieval treasury of animal lore embodied in the *Physiologus* and the Bestiaries. It was said to be pure white in color and endowed with the miraculous power to foretell, by either averting or not averting its glance, whether a sick person would die or survive. From the early XII Century on, and perhaps even before that, the *charadrius* was symbolically associated with Christ himself. In Italy, the name became *calandrino* or *calandrello*, identified with the lark, and DR. FRIEDMANN suggests that these words, in turn, were compounded with the Italian name for goldfinch, *cardellino* (from Lat. *carduelis*). Unfortunately, he leans heavily on an unsupported statement by KONDAKOV for this transfer of oracular power from the *charadrius* to the goldfinch. His own arguments, even though drawn from an impressive variety of sources, are so indirect as to leave considerable doubt in the reader's mind. If he is right in attributing an augural function to the goldfinch, he should be able to find more conclusive documentation for it. DR. FRIEDMANN, I fear, has far from exhausted this line of research; among other things, he seems to have perused the great encyclopedic authors of the High Middle Ages with less care than they deserve. Otherwise he would surely have noted that Vincent of Beauvais, in the *Speculum naturale* (*lib. xvi, cap. 46*), treats of the goldfinch (s.v. *carduelis*) in the same chapter devoted to the *charadrius* in such a way that the two are not clearly distinguishable, and concludes his discussion of the former (after identifying it with the Greek *acanthis* and explaining its name as derived from the thorns it eats) with the statement, "*augures autem dicunt, et in gestu et in motu et in volatu avium esse signa constituta.*" This passage, though not as explicit as one might wish, offers a more direct testimony to the augural power of the goldfinch than any of the references given by DR. FRIEDMANN.

E. FAYE WILSON, of Wellesley College, reviewing DR. FRIEDMANN's book in the January 1948 issue of "Speculum," has suggested an alternative explanation for the symbolic meaning of the goldfinch, based on the fact that one of the Latin names for it in the later Middle Ages was *lucina* or *lucinia*, the "bringer of light," i.e., the light of the "time of grace" after the advent of Christ. This theory, however, strikes me as even less compelling than the *charadrius* hypothesis. While *lucina* or *lucinia* admittedly could refer to goldfinch in Medieval Latin, this does not seem to have been their generally accepted meaning. As PROFESSOR WILSON has pointed out, they derive from the Ancient *luscini* (= nightingale); *luscini* or *lucinia*, however, continued to mean nightingale in the Middle Ages as well, and considering the orthographic vagaries of Medieval Latin we may well doubt that the word *lucina* could have led a separate existence as the prevalent name for goldfinch.

First of all, it would be necessary to inquire into the number of instances where this meaning can be definitely established. PROFESSOR WILSON assumes that Alexander Nequam had the goldfinch in mind when he wrote, "the *lucina* eagerly desires the light"; why should he not have wanted to refer to the nightingale? Albertus Magnus (*De animalibus*, lib. xxiii, tract. un., cap. 24, no. 68) states that the *lucina* "heralds the day with its song" and adds, "it is believed that this is the nightingale (*philomena*)." Since he lists the *philomena* separately (under no. 100) he seems to have thought of the *lucina* as another kind of nightingale. Vincent of Beauvais (*Speculum naturale*, lib. xvi, cap. 102) definitely equates *luscinia* and *philomena* and remarks that the song of this bird announces the coming of daylight. Hildegard of Bingen (*Physica*, lib. vi, cap. 49) also defines *luscinia* as the nightingale (*Natchgalla*) but without mentioning *philomena*. Since both *luscinia* (or *lucina*) and *philomena* were familiar to Medieval authors, we are faced with a problem of the kind long familiar to every student of Medieval zoology: did the two words refer to the same bird or not? Vincent assures us that they do, Albertus is less certain of it. He seems to have assumed two different varieties of nightingale, for his descriptions of *lucina* and *philomena* do not agree except in his emphasis on the power of song in both species. In much the same way, Vincent equates *acanthis* and *carduelis* (*op. cit.*, cap. 22) while Albertus conceives of them as two separate, though similar, creatures (*op. cit.*, nos. 8 and 35). In the light of these passages, it is hard to say what John of Garland, PROFESSOR WILSON's star witness, had in mind when he wrote that "the *lucina* celebrates the day with her song, the *philomena* the periods of the night" (*Epithalamium B.M.V.*, A.D. 1220-1221). According to PROFESSOR WILSON, one of the manuscripts of this poem shows the gloss, "*cardunnerol*," in a contemporary hand, opposite the word *lucina*; but does this not suggest that the identity of *lucina* was in doubt and that some one tried to clear it up according to his own lights or local usage? If *lucina* in this context had been generally understood to refer to goldfinch, no gloss would have been required. As for John of Garland himself, we are tempted to assume that he thought of his *lucina* as simply another kind of *philomena*, since both Vincent and Albertus tell us that the song of the *lucina* (= nightingale) heralds the coming of day. In fact, the author of the *Epithalamium* may have based his reference to *lucina* on what he found under *lucina* in the encyclopedic compilations of his day without ever attempting to visualize an actual bird corresponding to the name. He could hardly have thought of the goldfinch, since the latter did not enjoy a reputation as a songster in Medieval literature. Most of the standard references to it, under *carduelis* or *acanthis*, do not even mention its ability to sing. The use of the term *lucina* for goldfinch, then, would seem to have been the exception, rather than the rule, in Medieval Latin. Until the contrary is proved, it can hardly be used as the basis for a theory to explain the popularity of the little creature in devotional imagery.

Apart from its role of augur the goldfinch could, ac-

cording to DR. FRIEDMANN, also serve as a symbol of fertility. Here again, however, the documentary evidence provided is rather scanty; the only pertinent passage referred to is taken from Cesare Ripa, an author of the very end of the XVI Century. Yet DR. FRIEDMANN's claim could have been secured easily enough by quoting Vincent of Beauvais' description of the goldfinch, where the fruitfulness of the bird is explicitly stated on the basis of Pliny.

As a contributing cause for the frequent symbolic use of the goldfinch DR. FRIEDMANN mentions the fact that, unlike many other small wild birds, it could be easily tamed, so that it was often kept as a house pet. This circumstance may well have been a more direct reason for the popularity of the goldfinch as a carrier of symbolism than DR. FRIEDMANN appears to believe. In the *Reductorium morale* (lib. vii, cap. 26) of Petrus Berchorius, a work of the mid-XIV Century, there is an elaborate passage dealing with the goldfinch as a bird that can be brought to sing in captivity. Berchorius also describes the astonishing trick the little creature is taught to perform: to lift a small vessel of water from the ground by means of a wire, to raise it to its beak, and to drink from it. He then compares the goldfinch to Man, since "we likewise are placed in the cage of religion, or of the church, in order to sing the praises of the Lord. We, too, must lift the water . . . of the Scriptures from below until we can drink from it. . . ." Medieval zoology tended to attach great importance to an animal's willingness, or ability, to obey the command of man: Albertus Magnus builds an entire system on the concept of *disciplinabilitas* and Berchorius comments at length on the metaphysical meaning of the distinction between wild and domesticated animals. Thus the docility of the captive goldfinch must have had a considerable share in establishing the bird's prestige as a symbolic creature. Perhaps further research could lead to additional material of this kind. There is little indication that DR. FRIEDMANN has consulted the literature on Italian folklore, such as the extensive series of monographs edited by Pitre; here in particular one might hope to find corroborative evidence for some of his conclusions.

In the catalogue of works of art containing goldfinches I have come across only one conspicuous error. Under "Ferrarese School," DR. FRIEDMANN lists, among others, a *Madonna and Child with Catherine and Dominic* by Garofalo in the National Gallery, London, as well as a *Madonna and Child Enthroned with Saints Dominic and Catherine* by Ercole Grandi in the Palazzo Layard, Venice. These two references concern the same picture; the Garofalo in London used to be attributed to Ercole Grandi when it was still in Venice.

Lest it be thought that the criticisms raised above reflect on the merit of DR. FRIEDMANN's book in general, I should like to emphasize that they indicate no more than minor shortcomings. While the author's investigation might have been carried farther in a number of instances, *The Symbolic Goldfinch* must nevertheless be regarded as scholarly work of considerable value, not only to art historians but to students of cultural history as well.

HORST W. JANSON.

THE NEW TREASURE OF THE
CATHEDRAL OF BORDEAUX

In France, certain churches have their own treasure. This is the case, in Brittany, of Saint-Jean-du-Doigt, Finistère, and Saint-Gildas-de-Rhuis, Morbihan, whose collections of objects from the XIV to the XVII Century are first-rate. This is also the case of the Church of Conques, Aveyron, the fame of whose treasure is well-established; of Saint-Paul of Vence, Alpes Maritimes, which owns, in particular, several reliquaries of the XIV and XV Centuries, and of Saint-Sernin of Toulouse where there are objects ranging from the XII to the XVI Centuries among which three shrines of the XIII Century and four of the XV are especially noteworthy.

However, treasures of this kind are to be found chiefly in the big cathedrals such as those of Sens, Reims, Auxerre, Lyon, Rouen and others. The collections in the churches consist mostly of Medieval gold and silversmith objects. As to the treasure of Notre Dame, in Paris, it has been almost entirely reconstituted by Viollet-le-Duc. That of the Orleans Cathedral is composed of objects discovered in the course of excavations made in 1937.

Not all cathedrals have a treasure. The Bordeaux Cathedral was among those that had none. True, it owned several choice works of art, such as the stone group of the beginning of the XIV Century representing *St. Anne and the Virgin as a Child*, as well as the large canvas with a *Calvary* by Jordaens. But it had no treasure. This was especially regrettable in a city which otherwise offers so many attractions. However, this is no longer the case since that gap has now been filled, thanks to the gift which has recently been made to France by Canon Marcadé. The collection which he gathered was exhibited in the Saint Elizabeth Church in Paris. It has now become the property of the Administration of French Historical Monuments which, in compliance with the wish expressed by the generous octogenarian donor, who chose to retire in Bordeaux, will have it transferred to that city. It will be placed in an annex of the Cathedral which was used as a funeral chapel, and while it will itself constitute a sufficiently important treasure, we hope to see it increased. There, the

paintings, the prints, the statues and the church ornaments so much admired by Parisians, will once again be found.

Fourteen primitives, mostly Italian or Spanish, will decorate the walls. Among these are: a *Saint Louis of Toulouse* (Fig. 1), a *Saint John the Baptist* and a *Saint-Sebastian*, all claimed by C. R. Post as the works of the Master of Jativa,¹ and a *Christ in the Garden of Gethsemane* which the same author attributes to Jean Correa de Vivar.²

First of all, among the Italian paintings, comes the *Presentation in the Temple* (Fig. 2)—a gray and pink temple toward which ascends a tiny Holy Virgin welcomed by the High Priest—a work of the school of Giotto but which has also been attributed to Nardo di Cione.³ Still of the Florentine school, but of the early XV Century, are a *Mystical Marriage of Saint Catherine* (Fig. 3), sometimes claimed to be the work of Barnaba da Modena, and a *Calvary*, attributed to Lorenzo Monaco.

But, of particular note are several works of Siennese masters. Foremost among these is the *Virgin with the Child, Surrounded by Saints and Angels*, said to be the work of Sano di Pietro (Fig. 4).⁴ The Virgin, wrapped in a blue mantle which allows a glimpse of her red robe, holds on her right arm the Infant Jesus, Whose hand is raised in a gesture of benediction and Who wears an orange-colored robe. On each side two saints are placed, probably Saint Bernard and Saint Jerome. The heads of four angels are seen in the sky, and these, like the four other figures, are crowned with halos which stand out against a golden background. The attribution of this work to Sano di Pietro seems uncontested if comparison is made with the three works by the same artist which are in the Royal Museums of Fine Arts of Brussels, in the Royal Collections in England,⁵ and at the National Gallery of Art, in Washington. Especially recognizable are the familiar heads of angels with a few dark leaves adorning their hair. In addition, three other works of the same type have been credited to Italian and American collections.⁶

Still of the Siennese school are two

Virgin with Infant, one of the XIV Century, and one other of the beginning of the XV, surrounded with angels and saints, the latter bringing to mind certain characteristics of Sassetta.⁷ Also to be mentioned, as a Milanese work of the XVI Century, is a *Flagellation of Christ* (Fig. 5) which has sometimes been thought the work of Vincenzo Foppa but which seems rather in the manner of Ambrogio Borgognone, Foppa's best pupil. In this painting, against a vast architectural background, the Christ, bound to a column in the center of the composition, is being beaten by two men, one facing and the other with his back turned.

Among the paintings are also several Flemish and French ones. We will name only two. One, a triptych, shows a *Virgin and Child*, in the central portion (Fig. 6). The other is more unusual and more choice. It is, indeed, an *ex-voto* that can be entitled the *Miraculously Healed of Châlons* (Fig. 7). Three lines of text, better than any description, explain this assemblage of twenty-eight persons—men and women, children and old people, rich and poor, masters and servants:

"Painting made at Châlons wherein are assembled some of the persons having been cured in this place of

"various illnesses through the intercession of Sister Serafim de Saint Joseph, Carmelite, and who have wished to be portrayed

"as they are and have wished to be assembled in thankful memory of the good health they desired and obtained."

In addition, this painting is signed by Vincent Plassard and dated 1642. It is the only known work of this "painter of reality" who, like Georges de la Tour, uses black, gray and red tones with distinction. Let us hope that M. René Brimo will soon make available to us the study which he has led us to expect from him of this artist from Châlons.

There are, moreover forty illuminated manuscripts, beginning with the XIII Century through to the XVI. One deserving of note is an ornamented letter (Fig. 8) dating

from the earliest years of the XIV Century, representing, on two levels — one above the other — the *Entombment of the Virgin*, and her *Coronation*, and calling to mind the spandrels of the French cathedrals. Also to be noted among the many XV Century objects are a series of six illuminated scenes of the *Life of the Virgin*: the *Announcement to the Shepherds*, the *Nativity*, the *Adoration of the Magi*, the *Massacre of the Innocents*, the *Flight to Egypt* and the *Coronation of the Virgin*, all treated in

grisaille and highlighted in blue and gold. These we probably owe to Guillaume Vrelant of Utrecht who worked in Bruges about the year 1454.⁸

The sculpture, the gold- and silver-smith pieces, and the church ornaments should also be mentioned. Of the first, the most striking work is assuredly the *Fainting of the Virgin* (Fig. 9) which belongs to the late XV Century Flemish school of art. As for the precious goldsmithing, we wish to call special attention to certain processional crosses. Among the

church robes, eighteen in number, a Flemish chasuble of the XV Century, embroidered in gold on a background of red velvet, and another, either Spanish or Portuguese of the XVII and XVIII Centuries, reproduced in this article (Fig. 10).

But I believe enough has already been said to entice many visitors to the cathedral in the city of Bordeaux, a city which itself has such vast treasures to offer.

PIERRE-MARIE AUZAS.

RUBENS IN PARIS

In January, 1622, at the invitation of Maria de Medici, Rubens betook himself to Paris to decorate the Luxembourg Palace.

One can follow him mentally to the Louvre, to the Queen's large chamber decorated with gilt wainscoting, kept up on a yearly allowance of 150 livres by the painters Testelin and Boursier. The large Oriental carpet was woven in Constantinople. Heavy fire logs are ablaze on huge silver andirons. Porcelains, crystals and agate bowls — gifts from the Queen's sister, the Duchess of Mantova — are reflected in the mirrors.

From the State Drawing-room, the usher of the antechamber escorts Rubens to the "small cabinet" commanding a view of the Seine. The desk decorated with mother-of-pearl and inlaid with silver, came from China. It was presented by the General of the Jesuits. Cabinets conceal pearls, diamonds, precious stones — various sets of ornaments and hoarded treasure.

The Queen Mother receives her visitor well. Was he not bringing her from the Infanta Isabella, a little dog wearing a necklace ornamented with twenty-four enameled plates? Had he not been for eight years in the service of her brother-in-law of Montova and, eventually, a painter appointed to the court of Brussels?

The building of the Luxembourg Palace was approaching completion. But the Queen, simultaneously a spendthrift and a miser — "of a race of tradesmen," whispered her enemies — haggled over payment for the work. The case had to be brought before the

Counselor of State. No judgment was pronounced. How could it be, against the sovereign? Finally, it was the King who paid the architect, Salomon de Brosse.

Two years after the completion of the Luxembourg Palace, the noble artist died. He was a Protestant. The Queen Mother's architect was therefore buried at dusk in the cemetery located where Number 30, Rue des Saints Pères now is.¹

The painter, related to the daughter of the King of Spain, could expect more consideration, as is testified by the contract drawn up between him and the Queen on February 26, 1622: "The Sieur Pierre Paul Rubens, excellent Flemish painter, boarding near the Pont Neuf, on the Quay and Street of St. Germain l'Auxerrois, engages himself to the very high, very powerful and very illustrious Princess Marie, Queen of France by the grace of God, to paint with his own hand all and each of the paintings and frames of the two galleries of the palace which Her Majesty has had built at St. Germain des Prez. And to represent in the said pictures all the stories which are recorded and described to the fullest, in writing, according to the instructions of Her Majesty who has given a copy of same to the said Sieur Rubens. The latter must completely satisfy the instructions of said Lady Queen. He will draw and paint, by his own hand, twenty-four pictures in which will be represented the history of the very illustrious life and heroic acts of the said Lady Queen, according to the nineteen specifications given by the

Queen; five more will be transmitted to him in the course of the work."²

For the other gallery, he will paint: "all the battles of the defunct King, Henry the Great, the encounters he had, his combats, his captures and sieges of cities, with the triumphs of the said victories, in the manner of the triumphs of the Romans, according to the specification which will be given him by Her Majesty."

In Paris Rubens again found Fabry de Peiresc, whom he had met in his youth in Padova. The learned nobleman of Aix, with his sparse hair, wrinkled face and deep eyes, was delighted to serve as guide "to the charming Monsieur Rubens." The foreign visitor arriving at the capital could not miss making a tour through all the fashionable cabarets, "Arche de Noë," "Le Petit Maure," or "La Maison Rouge," and tasting the fashionable wines — the Romeny, the white Muscadet, not to mention the Beaune.

More subtle satisfactions awaited the two bibliophiles on the Quais, on the parapets of which were displayed the faded volumes sold by twenty-eight *bouquinistes*, to the great displeasure of the smart booksellers of the Rue Saint Jacques.

Their strolls through the city naturally led the two friends to the Foire Saint Germain at the approaches of Saint Sulpice; sometimes to the Rue des Orfèvres and the Rue des Portugais, which exhibited Chinese lacquer-ware and porcelain, snakeskins, bowls made of rhinoceros horns, or other extraordinary knick-knacks; and sometimes to the Pavilion of the For-

eign Dealers — Flemish, Dutch, English and German.

The Queen also liked to take a walk through these shopping centers, buying "their junk" from her Italian relatives, and trying her luck at lottery.

Leaving this market center, Rubens used to pass through the Rue du Sépulcre, now Rue du Dragon, to reach the house called "La Chasse" by his Flemish colleagues. It was there that Jacques Fauquière, or Fauquier, took his meals. An adventurous landscapist who had travelled through Germany and Italy, he had, in 1621, settled down in Paris, where he was made a Gentilhomme de la Chambre of Louis XIII. Of bad repute and irascible temperament — people said that he kept a sword even on his easel — he was, however, soothed by beautiful sights. The two men from Antwerp finally got on well together. The contacts which his compatriot had with the King's entourage were very useful to Rubens. And it seems that he was placed in charge of painting some background landscapes of the big Luxembourg series.

Untiring searcher, Rubens walked joyfully about the capital of curios. No other century was as fond of them. The Empress, the Kings, the Sovereigns of Italy, the Princes of Germany — all set the example. Satisfying the taste of those august dilettantes became almost a state affair. Diplomatic agents applied themselves to it with zeal, assisted by real or fictitious experts. A society man had to be an art amateur. How could any of the common people, or self-made men resist such an infatuation? No big dealer, no newly rich caterer was without a cabinet of curios! Even hangmen were no exception. Did not the Duke of Gramont meet at the St. Germain fair at Forest's — painter and art dealer — Sanson, the executioner of the High Court, buying paintings?

Pastry-shop owners followed the mode. Near St. Germain l'Auxerrois, where Rubens was staying, M. Triboux was adding to his big trade of cookies, that of pictures, Indian arms and Turkish knives.

The agent of Peiresc and Rubens was the engraver from Antwerp, Melchior Tavernier, "Dealer and Printer in Ordinary of the King," with the sign "Aux Espis d'Or" facing the wooden bridge. Like so many of his

colleagues, he also was engaged in the sale of prints and paintings. He also worked for Richelieu, as proved by the engraved portrait he made of the Cardinal at the beginning of his career — a thoughtful and weak Richelieu, undermined by the poor health which caused him to suffer throughout his entire life (Fig. 1). Among the "*maquignons de tableaux*," Jabach, Forest, Podestat and Perruchot were the most famous. The latter, father-in-law of the painter Vignon, was collecting paintings, medals, agates, tulips and anemones. Among these disparate things, the great northern colorist was able to admire a work of his distinguished southern colleague, the *Saint Sebastian* by Titian.

There was hardly a mansion in Paris which did not contain some master paintings or other rarities deserving of attention from an exacting antique-collector.³ The frontispiece of the volume in which Georges de Scudery celebrated, in verse, the curios which he had collected, shows art amateurs gathered in his studio.⁴ A cavalier wearing funnel-shaped boots, lightly strokes the marble breast of an old piece of sculpture. Two other gentlemen examine the paintings hanging on the wall — a scene which must have frequently taken place in the world of dilettantes. And one can easily imagine Rubens flanked by his faithful Peiresc, in the midst of their circle.

The pleasures of the capital and the joys of curio-bartering did not make the painter forget the main object of his sojourn in Paris — the twenty-two paintings intended for the Luxembourg Gallery. Every great work of art starts with the inner process of birth — the labors of thought followed by vision, and completed by the details drawn from the outer world. The artist's pencil traces in his sketch-book the first idea of the subject, and after that the model is chosen. Sauveur Ferracy, money-changer located "at the very apsis of Saint Mederic" hired, on his own behalf, the two ladies Capaio and their little niece Louysa. They were designated to pose for studies of life-size "Sirens." Indeed, on the Luxembourg painting can be seen these water nymphs running about the gallery with the Medici arms, which the Queen advances slowly and solemnly toward the landing stage.

Rubens knew the Queen from his very beginnings. Had he not been present at her marriage at Sta. Maria dei Fiori in Florence? Summoned to make her portrait after an interval of twenty-four years, the vivacity of his touch restores freshness to her fleshy white doll-face crowned with white hair⁵ — soon to be the only crown that she will retain.

The settings created a certain intimacy between the model, high as was her rank, and the painter. To this was added feminine curiosity. Was not the Queen in the company of an artist who was on familiar terms with Archduchess Isabel? The conversation turned to the political field.

The period resembled ours: conflict between two groups of powers, confusion, anguish, cities in flames, desolated villages, infuriated hearts.

A situation complex and full of uncertainties. The Catholic Church was fighting the Reformed; the two branches of the house of Austria, in Vienna and Madrid, were antagonizing France; England favored the United Provinces as a Protestant State, but was jealous of it as a seapower. Desertions and changes in alliances succeeded each other. Truces and treaties were of as much use as "crutches to the dead."⁶ Domestic anarchy matched international anarchy. There was no national feeling in the true sense of the term! One professed faith to a sovereign and then changed sides according to one's interests or moods. Nobility arrogated to itself the right of revolt against the Prince and used it now to maintain the franchises on his province, now to follow some powerful lord thwarted in his ambitions or pride, or even bribed by foreign countries.

Alliances were broken, armies were shaken, the United Provinces remained the stake in the struggles, and Flanders, once the "garden of Europe," the eternal battlefield.

Infanta Isabel — she lost her husband in 1621 and had adopted the Franciscan habit which she was never to leave off — was engaged in Catholic and Spanish politics. However, in comparison with the strange mixture of severity and frivolity of her nephew, Philip IV, she represented moderation and common sense. Through the twists and turns of politics, she tried to re-

store peace to the soil of Belgium trampled by rival armies.

From her Coudenberg Palace, then one of the centers of international life, she watched the moves of Olivares in Madrid, Buckingham in London, Richelieu in Paris. The life at court was intimately linked with political action. Personal prestige and contacts were of vital importance. The Infanta searched among her entourage for an observer and negotiator who would be capable of influencing the favorites of fortune. She chose the artist of universal repute, of happy open-mindedness, the Flemish Ulysses, Rubens.

He will from then on divide himself between art and politics, serving his Lady Sovereign, his country and his dream of peace in the midst of the tumults of wars, with that serene zeal which he put into everything.

The secret of his mission soon spread. "The remarks about a truce are not disagreeable to the Infanta, from whatever side they come, even lending her ear every day to those which are made to her on this subject by Rubens" — wrote, on August 30, 1624, de Beaugy, resident of France in Brussels — "famous painter of Antwerp, who is known in Paris by his works which are in the mansion of the Queen Mother."⁷

The monumental cycle was approaching its end. The artist had begun by sketching his first designs in oil grisaille, heightened with color. Having returned to Antwerp, while attacking the huge canvases measuring 394 by 295 cms., he sent models for the series of decorations of the gallery to Maria de Medici.

These models were acquired by Claude Maugis, Abbé de Saint Ambroise, Chaplain of the Queen. Only ten have been preserved.⁸ A complete set of them would constitute one of the most amazing ensembles in the history of art, of brilliant vigorous color, of a touch astounding in its rapidity, fantasy and accuracy. These improvisations reached far beyond the majestic canvases which he was in the process of elaborating in his studio and which were so impatiently awaited by the Queen Mother.

Removed from its natural atmosphere, transported to the Louvre gallery, the *Life of Maria de Medici* at first gives the theatrical impression of an historic panorama, or perhaps of a

publicity motion picture made for some great, renowned star. Deities, dragons, sirens, tritons, naiads, angels and monsters here tumble about. One is confounded by this mythological fare; this Olympic saraband. But the great orchestra of Rubenic colors is enchanting; each detail of these panels is captivating. The ascendancy of the ancient statuary is striking. Henry IV contemplating the portrait of Maria, borrows his attitude from a statue of Jupiter. And Maria, herself, in the *Birth of Louis XIII*, assumes the pose of a woman of antiquity. For the youth holding the new-born, the figure of Alexander has served as model.⁹

However, the nudes are freed of antiquity: robust Flemish women with the opulent flesh of blonds, animate most of these canvases and expose them to the caress of our eyes while searching for other caresses. These charmers, especially the Three Graces in the *Education of Maria de Medici*, enchanted their contemporaries to such an extent that the prudishness of the time was aroused, and these ladies, as we are informed by Felibien, were covered with light clothes.

One of the compositions represented the Queen as Minerva, protecting the fine arts. At her feet the figure of Abundance was placing, with slender fingers, laurels on the heads of four small angelets, while Ignorance, Calumny and Envy lay sheepishly on the ground.

A descendant of Lorenzo II Magnifico, did she really profess so much love for art? According to the testimony of contemporaries, she herself drew quite decently. Application does not, however, always imply understanding. Rubens, in a letter to Pierre Dupuy, assures us that she did not understand anything in painting. Saint-Simon confirms that judgment: "Exceedingly limited," he writes, "always governed by the scum of the Court, without any knowledge whatever, and without the slightest enlightenment."¹⁰

There was nothing surprising, then, in the fact that as soon as Rubens left, intrigue raised its head again. Some of the most jealous ones set Quentin Varin, Painter in Ordinary to the King, against him. Although Varin was one of the masters of Poussin, his works at Saint-Jacques-de-la-Boucherie, as well as at Notre-Dame-Des-

Andelys, show him to be a second-rate painter. His partisans in the art entourage of the Queen, attempted to substitute him for Rubens.

Aware of the silent hatred which reigned between Marie de Medici and her son, Varin illustrated with his drawings the pamphlet by a certain Durand against the King: *La Riposographie*. The satire was burned, its author was hanged. The frightened Varin vanished.¹¹ However, as early as in 1623, he reappeared at the Court and was quite well received by the Queen.

The intrigues went on. In July, rumors of the death of Rubens spread in Paris. But the good Peiresc kept his watchful eyes open. He denied the false rumor which "some painters spread because of hatred," and most cleverly made use of the incident to the advantage of his friend. "Since the Queen, M. de Luçon [Richelieu], and M. l'Abbé [Maugis] have expressed such great displeasure at the loss which they would have suffered if you, whom they consider as their equal, had died, you will, if you agree with me, express to them your thanks for this mark of interest."

These intrigues did not reach the ears of Louis XIII. Were not mother and son "intimate enemies"? Painful memories subconsciously haunted the monarch; the systematically rough handling of his education — replacing tenderness with the whip. So he became distrustful, solitary, introspective. His only passion was hunting, from which sprang his admiration for beautiful settings. This led him to order Fauquière to decorate the so-called "Petite Galerie," which formed a continuation of the one parallel to the river, with views of France. This was destroyed by fire in 1662, which deprives us almost completely of seeing any works by this landscape artist from Antwerp.

As to Rubens, the hunting monarch ordered him to paint Court portraits. The Queen, Anne of Austria, shows her beautifully shaped hands, by which the artist was particularly attracted. The King, in armor, stands holding his field-marshal's baton in one hand, the other lying on the table beside his plumed helmet. These two pictures belong to Mr. D. in New York. A few years later, when the King has grown a mustache and a small pointed beard,

Rubens depicts a three-quarters view of him, in bust size, wearing a lacy, turned-down ruff. This effigy is surrounded by a garland of fruit and foliage. The original has disappeared and only an engraving remains to remind us of its existence (by J. Louys) (Fig. 2).

We have still another remarkable portrait by Rubens from this period, representing *Emanuel Sueiro*, a Spanish nobleman, writer and warrior. The original is lost; only an engraving by P. de Jode, dated 1624, remains (Fig. 3).

In April 1625 the monarch visited the Medici Gallery. A short time afterwards, he commissioned his mother's painter to make twelve tapestry cardboards on the *Life of Constantine the Great* which were to be woven at the Gobelins. Peiresc was present at the opening of four of these cardboards, together with M. de Fourcy, Intendant du Service des Bâtiments.

One series of these tapestries, intended for the decoration of one of the royal residences, now belongs to the Mobilier National. The sketches were part of the Collection of the Duke of Orleans at the Palais Royal. The catalogue praises the vigor of their colors and their remarkable execution.

Was another series of tapestries, the *Life of Achilles*, which had belonged to Louis-Philippe, also initiated by royal commission? Its origin is uncertain but its quality perfect. Delacroix, in his *Journal* speaks of it with warm admiration.¹²

In the meantime Rubens continued to divide his life between Antwerp and Paris. "We have here Monsieur Rubens," wrote Peiresc on June 2, 1623 to the Roman poet Aleandre, "who has just brought nine paintings to the gallery of the Queen Mother, portraying the principal events of her life in quite noble compositions conceived in the ancient taste and admired by everybody."

A pupil, by the name of Maximilian helped Rubens to fasten these canvases on stretchers and to place them in the gallery located to the right of the court of honor. The latter was to be demolished in 1802 to make room for the big Senate staircase.

Thanks to the gay ardor of the master, accustomed to attend to several works simultaneously, the Luxembourg Gallery was inaugurated on May 8,

1625, at the time of the wedding of Henriette of France and Charles I, King of England.

"The Queen," wrote Peiresc, "has been satisfied beyond all expression and has called Monsieur Rubens as the first man in the world in his art . . ." "As to Cardinal de Richelieu, he could not satiate himself with looking at it and admiring it."

After this complete success, Rubens' departure was a matter of real disappointment to his friends: "I have such a great regret," wrote Peiresc from Aix to his brother, "at not being at the court myself to make that world bestir itself and to see that it uses the opportunity to keep in France that pearl of honor, considering that there is not a more amiable soul in the world than M. Rubens."

* * *

At the little Luxembourg, from his bed adorned with purple taffeta, Richelieu was taking in the paintings on the walls. Almost all of them came from Italy except some executed by his titular painter, Philippe de Champaigne, and the *Flight of Lot* by Rubens. Rubens had given particular attention to this large canvas which he was commissioned to paint in 1624 and — most unusual — had signed it with his name: *Pe Pa Rubens Fe[cit] Ao 1625*.

This subject had been Rubens' preoccupation for a long time. Two of his paintings: *The Daughters of Lot* and *Lot and his Daughters Leaving Sodom* belonged to the Duke of Marlborough, at Blenheim. On the last big canvas, only the parents seemed bored. The angel, the daughters and the servant were like part of a chorus preparing to sing. This picture originally belonged to Mr. Charles Butler, in London. The drawing, in the Louvre, which we reproduce (Fig. 4) was made by Rubens or one of his pupils for engraving. The picture was engraved in 1617 by Lucas Vorsterman the elder.

The painting made for Richelieu is far superior to the one at Blenheim. Instead of the opera scene, a tragic impression is conveyed: the patriarch leaving the city struck by lightning. In this appalling atmosphere with the odor of ashes, one of the daughters is saving her jewels in a straw bag hanging from her arm; the other is carrying a basket full of fruit on her head. Frivolously childish, they are followed

by a donkey, serious and dignified, burdened down with the weight of gold and silver plates. Furies streak the sky full of lightning. A sketch for this picture is in Switzerland (Fig. 5); the painting itself is in the Louvre (Fig. 6).

An exquisitely fresh corner of the picture shows a bunch of weird-leaved aquatic plants, among which a lizard gazes at the fugitives.

The Southerner with waxy face and dark eyes, appreciated the talent of the Flemish artist with rosy cheeks, but did not forget his political ambitions.

Had not William Trumbull, English agent at Brussels, undertaken to bring Rubens into contact with Buckingham? The meeting took place in Paris. The English statesman hastened to commission the Antwerp painter to make his portrait as well as that of his wife, offering him princely honoraria.

George Villiers, Duke of Buckingham, true hero of a novel adventure, frivolous and presumptuous Narcissus with a lace collar, did, however, nourish a passionate taste for the arts. During his sojourn in Paris, in May 1624, he went with Rubens to Fontainebleau, where the paintings of the King were exhibited. And while the Flemish master was copying certain frescoes by Primaticcio, the English nobleman, considered as the most beautiful man of his country and whom women found it hard to resist, stood in contemplation before the *Joconda*, meditating on the means of spiriting it away.

The "Duc de Bouquingan," as he was called in Paris, was no more stable in politics than he was in love. Besides, did not combinations of powers change constantly? Was not the enemy of yesterday the ally of tomorrow? Was not Buckingham making an alliance with the United Provinces of which England was jealous? Since 1624, Richelieu had been subsidizing them with money to help them in their antagonism against the House of Austria, and while relying on the Protestant powers abroad, he was struggling against the Huguenots at home. The Infanta and her confidant, Rubens, stood in the midst of the century's big currents: in order to promote peace between the small powers they employed themselves in reconciling Spain and England.

Buckingham, well informed about the ties of friendship between Rubens

and the Infanta, approves the idea of such rapprochement. The talks are not limited to state affairs. The English nobleman stops at Antwerp and acquires from Rubens a series of his paintings. The next year, in 1625, Gerbier, a painter in the service of the Duke, buys for his master the Rubens Collections for 100,000 florins. This was a truly international affair since the seller paid a tenth of the sum to the intermediary, Michel le Blon, agent of the King of Sweden in Great Britain.

This deal was not aimed merely at political objectives. The extraordinary Rubens Collection had really aroused the covetousness of the English amateur. Moreover at that time, when a man of standing was not supposed to mix in money matters, works of art constituted the preferred medium for speculation and hoarding. Of course, the political maneuvering behind the scenes went on. Richelieu, informed of these dealings, well knew Rubens to be antagonistic to his policies. However, how could the Cardinal, who was a perfect connoisseur of art, not regard with a certain amount of leniency the painter whose incomparable abilities he appreciated? Besides, in spite of the wide network of intrigues which then covered Europe, was it not customary, in this confused diplomatic game, to take a political stand without anger? Nevertheless, the sojourn of the confidant of the Infanta in Paris, at the end of August, 1627 was of short duration. Was he not awaited in Madrid? In crossing the Loire, on the bridge of Orleans, he passed near a sculptured group representing *Joan of Arc and King Charles Kneeling at the Feet of the Virgin*. This old monument erected in memory of the liberation of 1429 and destroyed under the Convention, impressed itself on the artist's mind. He probably made a quick sketch of it. This was to inspire the painting which is found listed in his posthumous inventory under No. 154: *La Pucelle d'Orléans*. We find traces of it in 1662 in the big dining-room of an Antwerp amateur, Jean Baptiste Cachioppin.¹³ According to tradition, the King of France would have given it to the Archbishop of Cologne. The life size portrait which we reproduce (Fig. 7), was acquired at a sale in that city by Mr. D. Hjorth, who was kind enough to give us a photograph of it. Would this be the original mentioned in the

master's inventory? Mr. Ludwig Burckhard who saw the painting on loan at the Museum of Malmö, assured us that it is indeed by Rubens. On her knees, eyes raised to the sky, Joan appears both feminine and warrior-like with blond hair and iron gorget, and with a short coat of mail; on the ground an iron gauntlet; in the background a large purple curtain.

Did other scenes attract the pencil or brush of the artist during his quick trip across France? His sketch-book and his small panels and sketches certainly bear evidence of his stop at La Rochelle. The memorable siege of this city ordered by Richelieu, the court, the troops, the famous pier built to enclose the harbor were to stimulate his verve.

His experience had certainly made him most skeptical of military conquests and political successes. Had he not only a few years before portrayed Buckingham as the triumphant figure rearing his horse so as to watch the fleet sailing to sea?¹⁴ In the sky, Fame was following him with her wreath. But not for long! For the laurels were sunk before La Rochelle. The great admiral had exhausted his luck. Soon after his return to England he was killed by a fanatic.

Rubens did not stay long in the camp of the besiegers of La Rochelle. He was anxious to proceed to Madrid.

The post-chaise drove flanked by the Moorish guards founded by Charles V, and recruited in Andalusia for escorting the missions between Flanders and Madrid. The clogs of the bronzed riders shook the bridge of Bidassoa. The Flemish Ulysses was entering Spain.

* * *

Four years later, in July 1631, when Maria de Medici found refuge in Belgium, the Infanta Isabel asked Rubens to negotiate with her. The exiled Queen honored him by spending a day in his house at Antwerp.

"The Queen had the curiosity of looking at the beautiful and rich paintings which are in the house of M. Rubens," wrote Sieur de la Serre in his *Histoire Curieuse de Tout de qui s'était Passé à l'Entrée de la Reine-Mère dans les Pays-Bas*. And he added, "Here is a man whose industry, although rare and marvelous, is the least of his qualities; his stately judgment and his spirit and control elevate him

so high above the rank which he professes that the results of his prudence are as admirable as those of his brush."

Unfortunately the painter did not deserve this praise. Maria de Medici had aged. Only her hatreds remained young. How could the Flemish Ulysses have trusted that Queen without dignity who hiccupped her complaints and resentments and set her younger son against her older one?

The Albertina, in Vienna, possesses a sheet by the hand of Rubens which is worth a page of Tacitus: *Maria de Medici*, portrayed with a few pencil strokes (Fig. 8). Had the diplomat in Rubens lost his painter's vision? Between this empty-headed woman personifying unscrupulous intrigue in the service of unbridled ambition, and Richelieu—in spite of a frail body shattered by fever, the acme of deliberate willpower—Rubens chose the Queen.

Her son, Gaston d'Orléans, rejoined her. The *Portrait of Monsieur* by Le Brun at the Louvre, shows a young nobleman in a heavy wig with the hint of a mustache on his lip, in the manner of Hollywood actors. The expression is shifty; the mouth perfidious. As seductive as he was infamous, the eternal conspirator was abandoning and betraying his accomplices in order to assure his own security.

What were the emigres in the Queen's entourage worth? Vain beneath their glittering exteriors they were betraying one another. France was with Richelieu. How could the pious Infanta, how could her counselor let themselves be impressed by the diatribe of the fallen sovereign, and the bragging of Monsieur? As for Rubens, was it age, health, amorous excesses, or the satin skin of Hélène Fourment that were responsible for the deterioration of his judgment? Taken in by the extravagant hopes of the emigres, he sent a memorandum to Olivares offering to support Gaston d'Orléans in order to assure the fall of Richelieu. This was annotated by the Spaniard statesman with the following remarks: "There is no need to comment upon that letter of Rubens; it is full of absurdities and of Italian verbiage; with the best intentions in the world these people, when they become involved in a matter, go into it blindly and think of nothing else."

Rubens did not persist in his error.

In April 1632 he asked the Infanta to release him from negotiating with Maria de Medici.

Richelieu, always high-minded, did not harbor rancor against Rubens for his connivance with the Queen Mother. In the posthumous sale of the painter's works the Cardinal bought *The Bath of Diana* for 3000 écus and was so satisfied with his acquisition that he made a gift to the widow of the deceased of a gold watch adorned with diamonds. The love for art wiped out memories of political disagreements.

It was, indeed, a very beautiful painting. De Piles relates that it saw the light of day in Spain, amidst the most beautiful works by Titian, and praises its milk-white flesh-tints.¹⁵ Originally, the canvas was larger and

showed Actaeon surprising the chaste goddess, as testified by the engraving by Spruyt of 1781 (Fig. 9). The composition has gained by the smaller size: near a fountain — the one in Rubens' garden — a dolphin, straddled by Love, spurts water, while attendants cover Diana with her veils (Fig. 10).

The choice, worthy of a true connoisseur, seemed rather unexpected for a Cardinal. Can one not find an allusion to its former owner in the verses which Thomassin added to the engraving of the painting in 1712?

"Either 'tis Venus or Diana
Whose features strike your eyes
Far from us any desire profane
We shall respect the pleasures of
the gods."

In Paris, artists and amateurs expressed fervent admiration for the great deceased. Six years after his death, Georges de Scudery celebrated one of his paintings in the following verse:

"Orpheus Emerging from Hell
with Eurydice,
by the hand of Rubens.

O great master of an art which
has ennobled thee,
Thou who could retrace this an-
cient fable,
Thou werest like Eurydice, in the
River of Forgetfulness,
But thy glory shall not go no
more than thine was there."

ANDRÉ DE HEVESY.

UN FAUSSAIRE DE GOYA AU XXE SIÈCLE

Le but de cet article est d'analyser deux œuvres auxquelles le nom de Goya a été attaché à tort: l'une est un dessin à l'encre de Chine qui fut acquis en tant qu'original sur le marché d'art londonien et est demeuré, sous le nom du maître, pendant près de vingt ans, dans une collection privée américaine; l'autre est une peinture à l'huile qui porte la même attribution dans une collection espagnole. Les deux, pleines de personnages Goyaesques, semblent dûes à la même main, d'un faussaire du XXe siècle. J'espère que cette étude sommaire de deux faux pourra servir à illustrer l'emploi et la valeur de l'appréciation artistique, dont les conséquences et l'acquisition sont peut-être quelque peu négligées de nos jours. Les causes possibles de cette négligence peuvent être découvertes dans la réaction contre le rôle exclusif joué par le connaisseur d'art dans le passé; et dans la crainte d'être trompé par des charlatans.

Le dessin, un lavis à l'encre de Chine (H. 5¼"; L. 7½"), est une composition de six personnages, représentant ce qui a l'air d'être une scène de misère ou d'angoisse, par-dessus laquelle un moine lève ses bras comme si il implorait la grâce du ciel (Fig. 2). Chacun des personnages est très Goyaesque. Cependant, leur corrélation — si caractéristique de l'art de

Goya à toutes ses époques — manque totalement. De plus, les deux personnages à gauche, sont, sans aucune raison, disproportionnés par rapport aux quatre autres, et le bras droit du moine, accentué par une ombre profonde, pèse gauchement sur l'équilibre de cette figure tout entière.

Il y a, d'autre part, le caractère "plat" de tous les personnages, auquel l'usage généreux des ombres à l'encre n'a pas réussi à remédier. En effet, les personnages ne semblent pas reposer sur un sol commun, mais semblent être placés sur une série de gradins, sans aucune relation plastique pour les unir.

Si nous comparons ce dessin à l'encre de Chine avec le lavis au sépia par Goya, du XIXe siècle, au Musée du Prado (Fig. 3), nous reconnaissons non seulement le modèle de la femme, qui se penche en avant dans la composition du faux, mais aussi la différence entre le sens spatial des groupements de Goya et son incompréhension par le faussaire. En réalité, Goya, en groupant ses trois personnages, a créé, entre eux, un espace qui non seulement contribue à la rondeur de chaque figure, mais, en même temps, aide à bâtir le groupe comme un tout. Ceci a été manqué par l'esprit ou la main du faussaire, si bien que ses figures apparaissent sans relation mutuelle, ne pouvant ainsi réussir à former un groupe dans quelque sens plastique

que ce soit.

En plus de celui que nous venons de citer, quatre autres personnages ont été empruntés à d'autres sépias de Goya, également au Prado. En effet, la femme qui est debout, à gauche, a été dessinée d'après la femme assise de *De esto hay mucho y no se vé* (Fig. 4). Le moine du fond est une copie de l'ecclésiastique, plus uniformément gradué d'ombres, d'un autre dessin de Goya (Fig. 5). L'homme assis par terre, avec ses jambes tendues en avant, se retrouve dans encore une autre composition du même artiste (Fig. 6).

De même, la femme assise au premier plan, tournant le dos au spectateur, a été prise d'une image de Goya représentant un homme tirant une femme du lit (Fig. 7). Dans ce cas, le faussaire a changé l'attitude de la figure sans changer son dessin général, bien que manquant totalement son modelage. Enfin, il semble qu'il se soit trompé sur la forme du pot de chambre, qu'on voit au premier plan de l'œuvre de Goya, en la prenant pour celle d'un ample pli de draperie. Il a peut-être gardé délibérément, en guise d'effet lumineux, assez déconcertant, la tache blanche qui correspond à la main de l'homme saisissant les cheveux de la femme, dans l'original.

Quant au sixième personnage du

faux — celui du centre — il a été copié d'après le sépia conservé aujourd'hui à la Hispanic Society of America (Fig. 8). Ce dessin, avec soixante-neuf autres traités dans la même matière, appartenait à M. R. Foulché-Delbos, de Bordeaux, Directeur de la "Revue Hispanique." En 1906, ce périodique, consacré principalement à la littérature espagnole, commença à reproduire ces dessins, sous le titre, *Desins Inédits de Goya*, sans les accompagner d'aucun texte; le dessin en question y fut publié dans la livraison de décembre 1913.¹ La série tout entière de ces dessins fut acquise par la Hispanic Society of America, qui, en 1916, les publia comme étant des œuvres de Goya.² Cependant, le Dr. Mayer les tenait pour des faux,³ et, ultérieurement, la Hispanic Society leur enleva le nom de Goya⁴ — une décision bien sage, que les conservateurs de musées hésitent quelquefois à prendre.

Plus récemment, il a été suggéré que, en toute probabilité, les soixante-dix dessins dans la collection de la Hispanic Society étaient des copies d'après des originaux de Goya, faites par la toute jeune Rosario Weiss vers les dernières années de la vie de Goya.⁵ Comme on sait, Rosario Weiss était la fille de Doña Leocordia Zorrilla; toutes deux accompagnèrent Goya dans son exil volontaire en France. L'artiste, qui aimait beaucoup la petite fille précoce, porta un intérêt agissant à son éducation picturale pendant leur séjour à Bordeaux.

Le faussaire, à ce qu'il semble, ne travaillait pas directement d'après les dessins que nous venons d'indiquer. Les cinq dessins de Goya ont été bien imparfaitement reproduits dans un petit livre vulgarisateur publié en 1909 par Fernando Fé, un éditeur espagnol,⁶ et, de nouveau, en 1924, par Saturnino Calleja, une autre maison d'éditions espagnole, qui fit une meilleure besogne mais avec, encore, des reproductions de dimensions réduites.⁷ Bien qu'il serait impossible de déterminer avec exactitude lequel de ces deux livres fut utilisé par le faussaire, cela vaut la peine de remarquer que, dans le faux dessin, le visage de l'homme aux jambes tendues en avant, est taché d'une façon bien pareille à

la tache qui y figure sur la reproduction donnée par Fernando Fé (Fig. 9), tandis que la planche correspondante de l'édition de Calleja (No. 403), traduit tant bien que mal la subtile distribution des ombres sur les traits du visage de l'homme (Fig. 6). Un autre témoignage de l'absence, chez le faussaire, d'une connaissance directe des dessins qu'il imitait, peut être trouvé dans le fait que tous ces dessins, celui de la collection de la Hispanic Society y compris, sont des sépias tandis que le sien est un dessin à l'encre de Chine.

On peut oser, en toute confiance, avancer l'opinion que le faux dessin fut exécuté au cours de l'époque comprise entre 1909, date de la publication de Fernando Fé, et 1929, date à laquelle il fut vendu, à Londres, à son propriétaire actuel. Cependant, comme le dessin de la collection de la Hispanic Society of America ne fut pas reproduit avant 1913, il est probable, que le faux n'est pas antérieur à cette date.

La peinture à l'huile qui se trouve dans une collection privée de Barcelone est travestie en une esquisse pour un carton de tapisserie. Je ne connais ce tableau que d'après une photographie qui montre de nombreuses craquelures dans la peinture (Fig. 10). On peut aussitôt y découvrir un ensemble d'éléments hétérogènes évoquant diverses époques de l'art de Goya aux XVIII^e et XIX^e siècles.

La femme assise au premier plan, est presque identique à celle qui occupe la même place dans le dessin apocryphe déjà étudié (Fig. 2), et qui, comme nous le savons, a été tirée d'un dessin original de Goya (Fig. 7); les seules différences à remarquer sont que la tache de lumière sur sa tête a été supprimée dans la peinture, et que l'arrangement de l'étoffe sur laquelle elle est assise a été un peu modifié. Le personnage féminin penché vers elle est le même que celui qui fait le même geste dans le dessin faux, et qui a aussi été copié d'après un original de Goya (Fig. 3).

Apparemment, le faussaire avait entière confiance dans son habileté à reproduire un tel groupe, composé de deux dessins de Goya du XIX^e siècle. Un autre dessin de Goya de la même époque (Fig. 11), et qui a également été reproduit dans les deux livres que nous avons cités plus haut,⁸ lui a

procuré trois autres figures: l'homme dansant au milieu, à qui le singe, reposant sur sa tête, a été enlevé; le guitariste accroupi derrière lui; et le visage riant, à la droite du personnage dansant.

Parmi les figures, genre XVIII^e, il y a un homme portant un tricorne à côté de l'arbre à gauche; de toute évidence, il provient du carton de *l'Homme Aveugle, Jouant de la Guitare*, au Musée du Prado, peint par Goya en 1778 (Fig. 12).⁹ Le personnage à sa gauche prouve que le faussaire n'avait à sa disposition qu'une mauvaise reproduction du tableau du Prado. En effet, le *Goya* de Calvert reproduit ce carton si imparfaitement que le tricorne porté par l'homme qui se trouve à la gauche du guitariste (Fig. 12), a plutôt l'air d'être une coiffure féminine (Fig. 1),¹⁰ et il en est de même dans le faux (Fig. 10). On peut, par conséquent, conclure que la fausse peinture à l'huile a également été exécutée au cours de notre siècle, après 1908 — la date de la publication de l'ouvrage de Calvert.

Des imitations moins évidentes peuvent être découvertes un peu partout dans le tableau apocryphe. Par exemple, le guitariste qui se tient debout, derrière le guitariste accroupi, vers le centre de la composition, rappelle un dessin de Goya (Musée du Prado, No. 364) reproduit tant dans l'ouvrage de Fernando Fé que dans celui de Calleja;¹¹ et la femme qui se trouve à gauche, derrière celle qui se penche en avant, est très proche de la religieuse qui apparaît dans un des dessins qui ont servi au faux (Fig. 5). D'autre part, le grand parasol à droite est très analogue à celui qu'on trouve dans le carton indiqué, *l'Homme Aveugle Jouant de la Guitare*, d'où proviennent également l'homme, qui tient une canne dans une main tandis que son autre main est glissée sous son habit, ainsi que sa compagne (Fig. 12). De plus, le faussaire a groupé ses personnages d'une façon légèrement réminiscente de celle qui prévaut dans certaines peintures dites "noires" de Goya (Musée du Prado, Nos. 755, 760 et 761), qui, d'après des témoignages documentaires découverts récemment,

4. *Op. cit.*, où ils sont attribués à "quelque successeur de Goya ayant vécu dans la première partie du XIX^e siècle."

9. Une composition très analogue, bien que non identique, se retrouve dans l'eau forte de Goya, *l'Homme Aveugle Jouant de la Guitare*. Les deux hommes portant des tricornes auxquels il est fait allusion, sont très pareils dans les deux œuvres.

n'ont pas pu être exécutées avant l'été de 1819.

Il est bien possible qu'il existe d'autres dessins et peintures du même étudiant attentif des œuvres de Goya,

et s'abritant sous le nom de l'artiste. S'il en était ainsi, une fois leur qualité de faux découverte, leurs modèles, tant directs qu'indirects, pourraient, comme dans les deux cas étudiés ici,

être facilement retracés, offrant ainsi la preuve indubitable de leur fausseté.

JOSE LÓPEZ-REY.

UNE BRODERIE INDO-PORTUGAISE DE GOA

Dans les différents musées et collections privées, soit aux Etats-Unis, soit en Europe, on trouve un certain nombre de tissus appelés "indo-portugais" et attribués aux manufactures de Goa du XVII^e siècle. Jusqu'à présent on s'est malheureusement fort peu occupé de ces tissus. Les plus connus sont probablement les cotonnades peintes ou imprimées, qui sont à la fois plus courantes et plus caractéristiques des cotonnades indiennes en général. Dans la vaste bibliographie des tapis d'Orient on trouve quelques observations sur plusieurs tapis indo-portugais qui se distinguent par leurs grands motifs centraux et par de petits bateaux avec un équipage européen, que contemplent des poissons et des monstres marins. Deux tentures de la Collection Benguiat¹ datées de la fin du XVII^e siècle appartiennent à un troisième type de tissus fabriqués à Goa. Ces deux tentures, qui se ressemblent au point d'être des répliques d'un même modèle, faites par la même personne, représentent une scène de la guerre de Troie, avec des architectures de style Renaissance pour figurer les tours d'Ilion. Malgré le caractère très Baroque de ces tissages, ils sont moins intéressants qu'un autre sous-groupe de ces tissus indo-portugais, à savoir, un certain nombre de couvre-lits et tentures piqués, de coton ou de lin, avec de riches broderies au point de chaînette représentant des scènes de chasse, des navires, des scènes mythologiques et bibliques, le tout entremêlé d'oiseaux, d'animaux, de motifs floraux, etc.

Bien qu'il y ait des ressemblances fondamentales entre la plupart des tissus de l'art populaire, ces broderies ne semblent pas avoir de modèle immédiat parmi les étoffes portugaises, espagnoles, ou d'autres pays européens, ni pour le sujet proprement dit, ni pour la disposition générale de l'orne-

mentation. On croit discerner plutôt une directive et des sujets d'origine européenne avec un fond de travail indigène. Il y a une ressemblance générique entre ces tissus. A cause du mélange d'éléments iconographiques orientaux et européens, tout autant que pour les qualités intrinsèques de l'ornementation et de la technique, ils méritent une étude plus attentive. Les historiens, y compris les historiens de l'art, ont amassé une documentation suffisante sur le contact des peuples portugais et indiens et en ont évalué les résultats. Mais les arts "mineurs" ou arts manuels ménagers devraient refléter tout aussi bien les conséquences historiques et artistiques de cette rencontre de l'Orient et de l'Occident. C'est ce qu'on peut constater par l'étude d'une broderie d'un type rare appartenant au début du XVII^e siècle (Fig. 1).

A l'époque où cette étoffe était fabriquée, Goa était encore à l'apogée de sa floraison (1575-1630) et malgré le blocus par les Hollandais, elle jouissait d'un commerce actif et prospère avec la mère-patrie, les autres colonies portugaises, et les riches marchés orientaux. Et aussi, malgré l'Inquisition, qui y avait été établie en 1560, la ville se délectait dans les modes orientalisées. L'esprit de pionnier de Vasco de Gama et de ses premiers successeurs s'était fortement atténué par un mode de vie luxueux, des tentations exotiques, etc. Ceux qui visitaient Goa, comme par exemple François Pyrard et Jean Huyghen van Linschoten, relataient des scandales de cette ville, aussi piquants que les épices qu'elle exportait. Linschoten, qui avait d'abord été à Diu, la colonie portugaise plus au Nord, parvint à la capitale de l'Empire Portugais en Asie au mois de Septembre 1583. Il y observa naturellement les affaires florissantes des marchands de Goa qui

faisaient le commerce de chevaux arabes, d'épices, de drogues "de couvre-lits fins et coûteux," et "bien des choses curieuses provenant de Cambaye, du Sind, de Bengale, de Chine, etc."² Parmi les marchandises il y avait aussi toutes sortes de tissus importés du Portugal. Dans son *Voyage*, en parlant des indigènes de Cambaye, Linschoten avait déjà écrit:

They make also faire coverlits, which they call Godoriins Colchas, which are very fair and pleasant (to the eye), stitched with silke, and also of Cotton of all colors and Stitchings. . . .³

(Ils font aussi de beaux couvre-lits, qu'ils appellent Godoriin Colchas, qui sont très beaux et agréables (à la vue) piqués de soie, et aussi de Coton de toutes couleurs et tous Points).

Sans vouloir suggérer que ces étoffes de Cambaye, dont la description concorde avec celle des couvre-lits et tentures, en étaient les modèles exacts, on peut admettre que les tissus indigènes étaient une source d'inspiration féconde. Après la fondation de la Compagnie Portugaise Marchande des Indes Orientales, des broderies indiennes furent importées au Portugal, où l'on adopta sur une grande échelle la technique du point de chaînette pour les broderies faites dans les maisons particulières et les couvents. D'après une théorie, ces couvre-lits piqués auraient été faits au Portugal même, d'après des modèles importés, mais en habillant les personnages de costumes européens.⁴ Les motifs des cotonnades indiennes imprimées étaient souvent copiés ou interprétés, et il se peut qu'il y ait eu aussi des adaptations de ces broderies dans d'autres pays européens. Mais au XVII^e siècle le coton était une nouveauté exotique et coûteuse, le lin étant la matière

première courante des tissus ménagers — comme l'indique le mot "linen" (linge). Et, du point de vue stylistique, la broderie du XVII^e siècle que nous allons étudier a une saveur, une bizarrerie naïve et d'autres particularités ornementales qui démentent une origine portugaise propre, bien que fleurant des influences "out of Portingall."

Cette pièce rare et séduisante, destinée probablement à servir de tenture murale à cause de son tissage lourd et grossier, est une cotonnade rectangulaire brune, de 8 pieds sur 10 pieds et demi environ. Elle appartient actuellement à Mr. Austin L. Davison, mais on ne connaît pas son histoire intermédiaire. Les motifs au point de chaînette sont appliqués sur le fond — technique qui indique l'Orient, où le point de chaînette et l'appliqué étaient couramment employés longtemps avant de l'être en Europe. Les traits de visages des personnages sont brodés sur d'autres bouts de cotonnade naguère blancs, au lieu d'être brodés directement sur le fond.

La composition entière a une allure si vivante qu'on ne peut pas voir tous les événements du premier coup d'œil. La disposition générale, avec des médaillons dans les axes et des segments aux angles suit celle des tapis persans, mais il y a en plus une schématisation qui lui est propre. Les espaces ainsi délimités sont consacrés avant tout à des scènes à personnages. Mais, hanté par une sorte de "horror vacui," l'ouvrier n'a laissé nulle part un espace non-décoré de plus de quelques centimètres carrés. Autour des personnages se pressent des animaux, des feuillages et surtout des oiseaux qui obscurcissent l'air, entre autres une espèce peu vraisemblable munie de cornes et d'une queue de serpent, qui apparaît plusieurs fois à travers la composition.

Au centre de la tenture se trouve un médaillon important en forme de bouclier, entouré d'un rinceau à multiples circonvolutions et surmonté d'un heaume (Fig. 2). Un motif pareil était manifestement emprunté à l'Europe, de l'une quelconque d'un grand nombre de sources, car les armoiries et l'armure étaient des sujets favoris dans les tapisseries, les manuscrits, et les décorations de tous genres. On peut prendre comme exemple une page d'un hymnaire du XV^e siècle ornée de

casques à visières de la même forme, mais surmontés en outre de cornes, d'ailles, ou de formes animales.⁵ Les crêtes fantaisistes font défaut dans la version de Goa et la surface a l'air d'être couverte de mailles et d'écaillés. On a niché dans le rinceau deux ananas, importations du Nouveau Monde, du Brésil portugais ou des Indes Occidentales. Le médaillon lui-même contient une représentation du Jugement de Salomon. La scène se passe manifestement dans une cour, car on voit au fond des bâtiments en briques ou recouverts de tuiles avec des toits en pente raide comme ceux des bâtiments de Goa (Fig. 3). Des plantes poussent auprès des fondations, mais par une curieuse inaptitude de perspective, elles sont renversées. Au premier plan le Roi Salomon est assis sur un trône qui a l'aspect d'une chaise orientale. Il porte une couronne du type européen du Moyen-Age. Les deux courtisanes se prosternent devant lui, tandis qu'un serviteur en costume européen brandit en l'air par une jambe l'enfant vivant, et tient le sabre prêt. L'enfant mort est couché dans un berceau près des femmes, de sorte que tous les éléments propres à l'histoire peuvent être identifiés.

Les quatre coins du champ sont décorés par d'autres scènes bibliques empruntées à un modèle européen, à une illustration de livre, gravure, peinture, ou même à une tapisserie. Dans l'écoinçon supérieur de droite, si l'on peut employer ici ce terme architectural, il y a de nouveau une cour, et un roi barbu assis sur son trône, tenant le sceptre. Cette figure royale pourrait être David, et les trois femmes qui s'approchent de lui seraient Abigaïl et ses servantes, l'une d'elles tenant le pan flottant du manteau d'Abigaïl (Fig. 4). On voit, à droite, seulement l'arrière-train du palefroi de la dame, signe de son voyage vers le Roi. Cette manière de couper une partie de la figure, tout en n'étant pas inconnue dans l'art européen, est cependant plus caractéristique des conventions persanes ou indiennes. De même, la différence de taille entre le Roi et le serviteur derrière le trône, s'accorde avec la conception orientale d'importance, désignée par la dimension. Mais le dessin des plis de la draperie n'est pas dans la tradition des miniatures orientales; il imite plutôt les vêtements amples des per-

sonnages bibliques dans les illustrations européennes. La coiffure des dames, par ailleurs, semble être celle de Goa de ce temps, avec un chignon sur le haut de la tête.

Un groupe de soldats, à casque, lance et bouclier, comprenant un porte-étendard et un sonneur de trompette, occupe un autre coin. On a probablement voulu représenter une des armées d'Israël. Le segment suivant montre un autre épisode du règne du Roi David: Joab, le commandant des Israélites, et son armée devant les murs d'Abel en Bethmaacah. Du haut des ramparts, la dame sage tient à bout de bras la tête coupée de Sheba, le rebelle benjamite qui avait fui Joab et cherché refuge dans la cité. La curieuse mèche de cheveux par laquelle la tête est suspendue ressemble à celle des figures angéliques ailées sur un tapis persan de Kachan de l'an 1600 environ.⁶

Le quatrième écoinçon représente l'histoire apocryphe de Judith, qui décapita, par patriotisme, le capitaine assyrien Holopherne après l'avoir séduit par des artifices féminins. Ici Judith est sur le point de laisser tomber la tête sanglante dans le sac tenu par sa servante (Fig. 5). Une deuxième figure féminine et un soldat semblent assister au drame, bien que les textes n'en parlent pas. Leur présence peut être expliquée par une interprétation erronée du sujet par l'ouvrier de la tenture. La composition rappelle celle d'une histoire de Judith dans une tapisserie du XVI^e siècle à la cathédrale de Sens,⁷ où l'on a ajouté des personnages auprès de la tente d'Holopherne. Là, cependant, ils font nettement partie du fond et n'ont pas de rapport avec l'épisode de la décapitation. Mais une telle juxtaposition de personnages pouvait facilement confondre un copiste étranger ou pas trop érudit.

Au-dessus du médaillon central apparaissent trois motifs difficiles à identifier: un cavalier, sans armes ou armures, ni en costume clérical, debout sur un diable couché; dans un médaillon, une dame à teint tacheté portant une couronne; et trois personnages nus debouts dans un édifice ressemblant à une fontaine, sur lesquels une créature étrange tripartite verse à flots un liquide de ses bouches et de son corps. Le premier personnage fait sans doute une allusion à

l'allégorie du triomphe du bien sur le mal, du christianisme sur le paganisme, etc. Le diable porte également une culotte courte à l'europpéenne, et a des pieds humains, ce qui est contraire à la conception habituelle de ce personnage. Le dernier motif, celui des trois femmes (?) a de vagues rapports avec une Fontaine de Jouvence ou une Fontaine de Vie dans laquelle coule le sang rédempteur du Christ.

Le costume européen des personnages masculins — auxquels devraient être ajoutées les processions des cavaliers portugais, à la fois les soldats et les chasseurs — fournit le meilleur indice de la date de la tenture. Les fraises, les culottes bouffantes avec des glands ou des cocardes aux genoux, et les chapeaux à calotte haute étaient portés en Europe jusqu'à environ 1630. Bien qu'on ne voie pas de fraises autour des cous de gentilshommes, dans cette tenture, leurs culottes, chapeaux et les casques qu'ils portent avec des airs de Conquistadors ont une allure d'avant-1630. Après cette date, les culottes et les cheveux s'allongèrent, avec la nouvelle coiffure masculine accompagnée de cols plats et de chapeaux à larges bords.

Certains éléments de ce tissu, bien que d'inspiration européenne ont le caractère de réimportations: d'abord l'aigle bicéphale. En réalité l'aigle bicéphale est un motif qui appartient à l'Orient ancien et qui s'est répandu dans toute l'Europe probablement par l'intermédiaire de Byzance. Il a atteint sa plus grande importance comme l'emblème impérial des Habsbourg; et au début du XVII^e siècle le Portugal était à peine dégagé du contrôle espagnol. On peut admettre une autre réimportation de ce genre pour les deux personnages jouant des instruments musicaux de type oriental, placés au-dessus du médaillon central. Ces créatures mixtes, humaines jusqu'à la taille, avec des queues de reptiles et des jambes d'oiseaux, sont en partie les descendants des *kinnara*, ou choristes célestes, des peintures bouddhiques des caves d'Ajanta.⁸ Les *kinnara* d'Ajanta sont plus ornithoïdes; mais il existe une autre espèce d'êtres mythologiques, les *nagas*, à crêtes de cobras, dont les extrémités de serpent se font sentir ici. Des figures similaires, mais ne jouant pas d'instruments musicaux, existent aussi dans

l'art européen, comme par exemple dans une tapisserie du XVI^e siècle du Nord de la France, représentant le Triomphe de Cupidon.⁹ Bien que leurs prédécesseurs plus proches sont probablement les sirènes de la mythologie classique, les sirènes à queue de poisson sont elles-mêmes originaires de l'Orient ancien.

Si l'on prend en considération leur immense popularité pendant la Renaissance, il est à peine étonnant de retrouver dans ces tissus de Goa un si grand nombre des caractères du répertoire classique. Leur attrait réside cependant dans leurs déviations de la norme méditerranéenne. Héraklès attaque l'Hydre plusieurs fois dans la composition. Reconnaisable à la peau de lion qui le coiffe, Héraklès porte des pantalons à l'ancienne mode persane, au lieu d'être nu comme un héros grec (Fig. 6). Le dessinateur ne s'est pas beaucoup inquiété de la véracité numérique, car l'Hydre ne possède toutes ses sept têtes qu'une seule fois. Un médaillon dans le champ de la tenture renferme un serpent ailé bicéphale qui donne l'impression, sans en avoir la forme, d'un caducée dégénéré.

Une grande variété de *thiasos* marins chemine autour d'une des bordures. Parmi les ondulations d'un motif de vagues, des personnages nus à voiles flottants chevauchent des dauphins; l'un d'eux lance même un filet de pêcheur. Leur anatomie sans élégance aurait gêné leurs ancêtres les Néréides. D'autres figures à queues de sirènes soufflent dans une trompette ou jouent de la guitare comme les sirènes musiciennes de l'art colonial de l'Amérique Latine. Il y a même des satyres à queue de cheval et des êtres à têtes de chèvre, tous deux devenus amphibies, qui pêchent avec des filets ou des arcs et des flèches. Et partout autour de ces personnages on voit une faune marine, comprenant des crocodiles. Il s'y trouve aussi des créatures en forme de capricornes qui tiennent en même temps du *makara* hindou, un composé de poisson et autre animal. Des caravelles européennes, ayant à bord des hommes en costume européen, donnent cependant une allure épique à la bordure, pareilles aux navires entourés de sirènes figurés sur les tapis indo-portugais (Fig. 7). Des gravures ou autres œuvres européennes des XVI^e et XVII^e siècles célèbrent

les voyages des explorateurs par des scènes semblables de navires entourés de monstres marins et de nymphes marines symbolisant l'étrangeté des étendues océanes. Commencant par le *Physiologus* hellénistique et se continuant à travers les *Bestiaires* allégoriques du Moyen Âge jusqu'aux traités de science naturelle de la Renaissance, se déploie une procession enchantée de monstres et de merveilles. L'Inde était considérée depuis longtemps comme le foyer de tels prodiges, une illusion encore rehaussée dans l'art sinon dans la science, par le voyage à travers ce pays de Vasco de Gama. Ainsi les navires et équipages, avec leurs allusions à l'Odyssée et aux *Lusiades*, se rapportent sans doute à lui.¹⁰

Une impression encore plus forte de la manière indienne se dégage des deux bordures florales de la tenture, bien qu'elles soient encore riches d'influences de la Perse et de la Renaissance. La bordure intérieure contient l'éternel vase de fleurs-et-oiseaux et les masques démoniaques. Le vase à deux anses placé sur un croissant est semblable au type hispano-mauresque; sur la tige centrale se trouve un objet qui est vraisemblablement une grenade. Les autres tiges portent des palmettes de lotus et des têtes de dragons d'importation indienne. Une vigne ou branche zoomorphique rappelle le dessin du *vaqvaq*, ou de "l'arbre parlant" figurant sur les toiles persanes, etc.; mais des rinceaux semblables surgissent à l'autre extrême de la vague orientale dans l'art espagnol. La bordure prend une allure cérémonieuse du style renaissance par les guirlandes qui réunissent les vases et les masques, et par la présence de lions héraldiques dans les angles.

La deuxième bordure, plus riche, est composée surtout d'un rinceau de lotus à pointes aiguës, avec des têtes de dragons, entremêlé d'oiseaux, d'aigles des Habsbourg, de masques et encore de fleurs. Les extrémités du rinceau sont soutenues par des couples antithétiques d'hommes hirsutes à têtes de cerfs et à pieds fourchus. Des démons, des satyres, des centaures et autres créatures sylvestres parmi des feuillages, se voient dans l'art décoratif européen; et un bol persan du VIII^e siècle nous montre un homme-cerf et un serpent.¹¹ Mais les person-

nages spéciaux de cette tenture se rapprochent surtout par l'esprit des démons à peau d'animal et à cornes de l'*Amir-Hamzah* et d'autres manuscrits indiens. Une section centrale de chaque côté de la bordure est réservée à une scène mythologique spéciale: une nymphe soufflant dans une trompette et montée sur un dragon; un archer les yeux bandés qui pourrait être Eros, quoique n'ayant pas d'ailes; un aigle dans le paysage rocheux des miniatures orientales; et un chasseur portant un daim dans ses bras. Son costume pourrait être oriental, plutôt qu'européen, car il semble porter un turban. Chacun de ces quatre motifs est abrité par un dais serpentine supporté par deux animaux qui se cabrent. Ces animaux ont des figures humaines et portent des rayures sur le corps. On aimerait y reconnaître les tigres de l'Inde, mais ces rayures peuvent être tout simplement décoratives. Dans les rectangles des angles se trouvent Héraclès, dont il a déjà été question, et une Amphitrite montant un dauphin. Le quatrième carré pourrait représenter le mythe de Héro et de Léandre, car une dame à cheveux épars se jette d'une tour dans la mer, où flotte le corps à moitié submergé d'un homme. Il ne semble y avoir aucun rapport entre les diverses scènes à personnages de cette bordure; le choix semble dû au caprice du dessinateur.

La bordure extérieure est consacrée à une scène de chasse portugaise, à pied et à cheval. Derrière certains des cavaliers viennent des serviteurs à pied tenant des chiens en laisse. Des culottes bouffantes rayées et des coiffures plus souples rappelant des turbans, distinguent les serviteurs de leurs maîtres. Les interstices sont remplis de gibier — oiseaux, cerfs, des félins de petite taille, un taureau qui charge, un lion ou deux. Un chasseur tient en joue un monstre à tégument épineux ressemblant à un dinosaure, pendant que d'autres découvrent des dragons comme gibier, sans avoir l'air de s'en étonner. Ce sont peut-être des héros de vieilles légendes persanes ou indiennes dans des versions nouvelles; peut-être seraient-ils des Saint-Georges en civil. Ailleurs un motif d'eau figure un étang couvert de lotus, avec des canards sur l'eau (un trait populaire bouddhique ou chinois) et des cerfs ou du bétail sur les bords. Et

dans chaque coin se trouve un satyre tenant des cerfs ou des oiseaux-serpents, à la manière d'un "Maître (maîtresse?) des Animaux."

On ne peut établir avec certitude la nationalité du dessinateur et du fabricant consciencieux de cette tenture ornée de centaines de personnages. Mais bien que fabriquée pour un maître portugais, elle est très vraisemblablement l'œuvre d'un ouvrier oriental. Une maîtresse de maison portugaise à Goa peut avoir dirigé ses servantes indigènes dans sa confection. Ou bien encore toutes ces broderies peuvent avoir été faites dans un magasin ou atelier de tissage indigène. Un travail de couvent paraît moins probable. En tout cas le dessinateur de la tenture a créé une composition puissante et pleine d'imagination. Une certaine maladresse dans l'exécution des figures peut venir en partie de la technique du point de chaînette, appliquée à des sujets compliqués et peu familiers. Elle peut être due aussi à l'incompétence du dessinateur. Mais l'œuvre qui en résulte est d'autant plus amusante.

Cette pièce a quelques petites particularités techniques. Par exemple, dans la bordure au rinceau de lotus il n'y avait pas assez de place, du côté droit, pour compléter le dessin des paires d'hommes aux cerfs. Les deux porteurs de dais rayés portent par conséquent une section des hommes aux cerfs attachés à leurs dos (Fig. 8). Cependant sur les autres côtés on a éliminé la difficulté en omettant les demifigures supplémentaires. Dans cette bordure, également, Héraclès est représenté deux fois dans les quatre panneaux, et une des fois la tête en bas par rapport à l'ensemble de la composition. On peut attribuer ce dernier cas à la négligence; mais le premier est dû plutôt à l'indifférence des Indiens à l'égard d'une symétrie bilatérale stricte. On constate souvent ceci dans les tapis de l'Inde dont le dessin diffère du rigorisme plus marqué des tapis persans qui leur servirent de modèle.

Signalons aussi plusieurs autres broderies de Goa qui démontrent la variété de style et de qualité de ce groupe. Une pièce de la Collection de Mlle. Hector, en France, est moins riche d'imagination — son fabricant s'est contenté de la répétition de certaines figures animales, florales et

d'oiseaux, en y ajoutant des licornes d'un dessin enfantin et des éléphants qui n'existent pas dans la tenture.¹² Mais elle contient les aigles bicéphales, les cavaliers transperçant des dragons, des chasseurs européens, etc.; et dans le champ central les animaux ne sont pas arrangés d'une manière tout à fait symétrique. Sur deux autres broderies, l'une au Victoria and Albert Museum,¹³ l'autre au Bargello à Florence,¹⁴ les processions de chasseurs et musiciens ont un aspect bien plus raffiné et réaliste. Dans la bordure à navires du premier tissu, les Néréides et les satyres ont disparu, et les navires sont équipés avec plus de soin et de détail. Dans une autre bordure se trouvent des rinceaux floraux tenus par de petits personnages — mais au lieu d'être des hommes-cerfs ils ressemblent à des Indiens portant des bandes-culottes. L'exemple du Bargello, de la deuxième moitié du XVII^e siècle est plus orné et plus fleuri. Sa partie de chasse est composée d'Indiens nobles vêtus de riches brocarts, aussi bien que de cavaliers portugais. Ces pièces contiennent toutes les deux la profusion délicate de la décoration orientale, aucune d'elles n'a cette allure didactique des représentations bibliques, qu'avait la tenture. Pareil sujet se retrouve cependant ailleurs; par exemple, dans une paire de couvre-lits de la Collection Benguiat représentant des scènes de la vie de David et de Salomon.¹⁵

Un tissu de Goa du Brooklyn Museum, du type des couvre-lits légers, est plus hindou dans le détail. Cette pièce, qui pourrait être incomplète, n'a pas de bordure, mais est faite de trois lais cousus ensemble, dont l'une renversée. La broderie, entièrement au point de chaînette, est en coton couleur safran sur fond bleu, en usage pour les couvre-lits. Le répertoire de plantes, animaux et figures humaines est aussi varié ici que dans la tenture. En plus des chasseurs en costume européen traquant une grande variété de gibier sauvage, il y a aussi des scènes de jardin directement inspirées des illustrations indiennes. Des personnages en vêtements indigènes conversent sous des arbres en fleurs, picniquent, écoutent des concerts d'instruments indigènes, ou bien cueillent des fleurs et des fruits. D'autres, en culottes européennes et des voiles de

danseurs hindous, ajoutent aux réjouissances. Les chapeaux portés par quelques-uns sont du même type que ceux des serviteurs de la bordure de chasse de la tenture. Mêlés aux figures de genre, il y a des êtres mythologiques, quelques-uns avec d'énormes coiffures à fleurs, entourés de dragons, de paons, d'oiseaux-garoudas, etc. (Fig. 9). Héraklès tue un dragon d'un coup de massue, comme sur la tenture; mais dans une des représentations il est étrangement muni de jambes de satyre et d'une queue. Un autre personnage héroïque déracine un arbre. Parmi le grand nombre d'animaux se trouvent des éléphants, des singes suspendus à des arbres, des créatures étranges à dos vertébré, et une bête à têtes de serpents-*naga* sur la nuque. Il y a aussi, comme sur la tenture, un autre motif de deux animaux s'abreuvant à une fontaine. Il a la qualité des *Fables d'Esope* ou du *Jataka* et *Panchatandra* hindou, qui peuvent dériver des mêmes contes populaires compliqués. Un des animaux de la tenture possède une corne qui se dresse sur le front. Si on pouvait l'appeler une licorne,

elle pourrait être apparentée à la légende européenne de la licorne empoisonnant l'eau d'une fontaine avec sa corne.

En étudiant ces tissus de Goa, nous n'avons fait aucun effort spécial pour distinguer les motifs indigènes hindous de ceux empruntés à la Perse et aux pays plus à l'Ouest. Le problème des éléments apparentés ou empruntés est antérieur au début de XVII^e siècle. Goa avait été sous la domination musulmane pendant la majeure partie du XVI^e siècle, mais il retourna ensuite au contrôle hindou. Les influences musulmanes étaient encore fortes à l'arrivée de Vasco de Gama car les marchands musulmans étaient nombreux à Goa. Dans l'art moghal lui-même on admet la prédominance de l'enseignement persan. Mais au début du XVII^e siècle les motifs eux-mêmes—les vocabulaires décoratifs—étaient bien mélangés, ayant déjà une couche supérieure d'emprunts européens. Le meilleur critère pour des produits tels que ces broderies est la manière dont l'artisan indigène a utilisé les nouvelles sources d'inspiration, car à

l'encontre de l'œuvre de certains artistes "moghal" ces broderies n'étaient pas des copies pures et simples de travaux européens. L'Indien est un grand copiste et adaptateur, essayant en général de dépasser l'original en richesse et complexité. On croit aussi qu'il était disposé à adapter son métier au goût de ses clients ou à la demande générale. Cette psychologie semble être bien apparente dans la tenture de Goa, car les aigles des Habsbourg, les scènes bibliques, les références à Vasco de Gama, etc. sont faits tout autant pour plaire aux Portugais, que pour l'intérêt du sujet lui-même. Mais la composition dans son ensemble, et la transformation que subirent les personnages au cours de leur fabrication, semblent dériver d'un intérêt personnel et de la fantaisie de l'ouvrier. Du mélange des éléments hétéroclites de cette pièce et d'autres appartenant à ce même groupe de broderies résulte une interprétation nouvelle et des plus réussies.

MARIAN ESTABROOK MOELLER.

NOTES ON TWO DRAWINGS BY J.-B. PATER

Confusion between the drawings by Watteau and those of his followers has always been frequent. This can be explained by the recurrence of the same models—the regular staff of the *Fêtes Galantes*—by the same methods of work, relying on preparatory drawings for paintings; by a similar use of sanguine and of pencil, charcoal and chalk on white or buff paper.

However, an experienced critic has on hand such a large number of standard references on the sheets of drawings by the great master that he hardly has the right to be mistaken. Among these, the 351 drawings engraved under the direction of Jean de Jullienne in the *Figures de Différents Caractères*, offer the fundamental basis for investigation. The method which Watteau always followed in the mature period of his art—reproducing in the composition of his paintings, the drawings in his albums

almost unchanged, even to the smallest details—furnishes the means for the most conclusive comparisons. Comparative study is further helped by the wonderful care and accuracy which the etchers, engaged by de Jullienne, for the *Œuvre Gravé*, brought to the interpretation of paintings, some of which are known today only through that publication.

Finally, among other valuable assets we must count the fact that Watteau's manner of painting was extremely close to his manner of drawing, as we can sometimes even notice that he fashioned the fabric of the clothing with touches quite similar to his pencil strokes, making a kind of painted embroidery. In his painting we can thus find the highlights of a face—the black of the eyes, the nostrils, the design of the lips—indicated in the same way as a strong charcoal pencil would have caught them on paper in a preliminary study. In certain of his

drawings the subtle mixture of charcoal, sanguine and chalk, sometimes smudged with the finger, the delicate use of the most fine-pointed sanguine, together with knife-sharp shaded-off accents, make these sheets of drawings look like veritable paintings. The mechanism of the painter merges with that of the designer.

As regards the drawings of the mature period, it is definitely Pater who provides the most common source of misunderstanding. He was the only direct pupil of his compatriot of Valenciennes, and we find in him, even more than in Lancret, his teacher's habits of work. We, ourselves, own an ornamental drawing of Watteau on the back of which Pater has sketched a soldier shouldering a gun—amusing proof of the workshop intimacy between the two artists.

Mr. K. T. Parker published¹ a military drawing belonging to the Louvre which had been wrongly cat-

alogued by Goncourt under the name of Watteau, and another drawing, after the same model, definitely close to the master.

However, the two sheets of drawings which we reproduce (Figs. 2 and 3) have been considered by well-trained connoisseurs as being by Watteau.

One of them, *Two Studies of a Seated Lady* (Fig. 1), comes from the Collection of Earl Spencer and was included in the *Exhibition of Masterpieces of French Art*, held in Paris, in 1937. The other (Fig. 2) belonged to Heseltine who owned a rare series of Watteau's drawings. Finally, both of them belonged to the Collection of Franz Koenigs, in Haarlem, Holland, gathered at the beginning of the XIX Century. A splendid eclecticism of taste, ranging from Pisanello and Rembrandt, to Watteau and Daumier, reigns in that Collection. It is now in the Boymans Museum in Rotterdam, whose Curator, Mr. J. C. Ebbing Wubben, with the greatest courtesy, gave us the opportunity to study it. The well selected works of XVIII Century French artists that are represented in it some-

times appear there under erroneous attributions.²

The art of Pater as designer is often characterized by tiny heads; the very voluminous dresses by his hand seem to be blown up from the inside and of a silk that seems lighter than that in Watteau's drawings which abound in more minute, more crushed folds. Certain gimlet strokes sometimes seem like the very signature of the artist.

Of the two drawings under discussion, the closest to Watteau is the one with the *Two Seated Ladies*. The single head appearing at the top of the same drawing, between the two ladies, is of rather hollow workmanship and challenges even more the attribution given it until now.

Pater used the figure at the left in the *Dance*, Baroness Lambert Collection, Brussels, and in another *Dance*, at Sans-Souci, Potsdam, Germany.³

The second sheet betrays even more strikingly the style of Pater. The right arm of the woman leaning over, shows these "gimlet" indications which we just mentioned. The cloth fabrics also have that slightly "ro-

caille" aspect so characteristic of the mannerisms of Pater. The hands of the lady on a swing are heavy and weak. Watteau would have left them as mere indications or rendered their details with all the nervous grace for which he is known. This figure can be found again in the *Balançoire* of the Louvre and in another *Balançoire*, Stehli Collection, New York, with a change in the movement of the torso, while the figure on the right can be recognized in the *Bain Rustique*, Duc d'Arenberg Collection, Brussels.⁴

As a standard reference for the study of the style of Watteau, we are also reproducing the *Lady with the Fan* (Fig. 3) which belongs to a private collection and which, I believe, has never been published before.⁵ In an infallible, slightly feverish hand, it speaks of everything that is essential. Could the grace of a leaning head, the logic of a silk dress under which a woman's body lives, have been rendered in fewer strokes? This astonishing realism, without any mannerism, and with the hardly perceptible nuance of the wand of genius, is constantly present in the miracle of Watteau.

J. MATHEY.

2. See: *Some Confusions between the Drawings of Watteau and those of his School*, in: *Op. cit.* We wish to call special attention in this article to an important

drawing which is actually by Lancret, a study for the *Eye-Glasses*, reproduced by MISENER GRAEFE in: *Op. cit.*, under the name of Watteau.

5. Pencil, charcoal and chalk drawing, 18 x 21, for the *Champs-Élysées*, Wallace Collection, London, engraved: *Figures de Différents Caractères*, No. 138.



NOTES

ON CONTRIBUTORS

PIERRE-MARIE AUZAS

Inspecteur des Monuments Historiques, est l'auteur de *Peintures de Paul Cézanne* (1947), du catalogue de l'exposition *Les Grandes Heures de Notre-Dame de Paris* (Chapelle de la Sorbonne, Paris, 1947). Il prépare des ouvrages sur Notre-Dame de Paris, Notre-Dame de Thines, le Château de Chaumont-sur-Loire, etc., ainsi qu'un catalogue complet du trésor qui fait l'objet de son article: *Le Nouveau Trésor de la Cathédrale de Bordeaux* . . . page 81

ANDRE DE HEVESY

est l'auteur de nombreux ouvrages consacrés à *Rembrandt*, *Jacopo da Barbari*, *La Bibliothèque de Matthias Corvin*, *Pèlerinage avec Léonard de Vinci*, etc. Il vient d'achever un livre sur *Rubens et son Temps* dont un chapitre, *Rubens à Paris*, paraît dans ce numéro de la "Gazette," . . . page 89 à laquelle il a souvent collaboré dans le passé.

JOSE LOPEZ-REY

Lecturer, Institute of Fine Arts, New York University; formerly associated with the University and the Institute of Historical Studies of Madrid, and with Smith College, Northampton, Mass.; studied in Florence, Vienna and in Madrid where he received his Ph.D. degree in 1935. He is the author of several books and a series of articles, a number of which appeared in the "Gazette." In this issue, he throws light on *A XX Century Forger of Goya's Works* . . . page 107

MARIAN ESTABROOK MOELLER

has served, since 1946, as Secretary of the Department of Primitive and New World Cultures, Brooklyn Museum, Brooklyn, New York. She was graduated from Bryn Mawr College in 1934, after majoring and doing Honor work in Classical Archeology. In the current issue she is represented with an article on *An Indo-Portuguese Embroidery from Goa* . . . page 117

JACQUES MATHEY

Artiste peintre, expert auprès de l'Hôtel Drouot (fils du peintre graveur et amateur de gravures et de dessins, Paul Mathey), s'est spécialisé dans l'étude de dessins de maîtres anciens, et particulièrement de Watteau. Il a consacré à ce sujet plusieurs communications faites à la Société de l'Histoire de l'Art Français, ainsi que de nombreux articles, et prépare, en collaboration avec Mr. K. T. Parker, un catalogue général des dessins d'Antoine Watteau. La "Gazette" a publié, avant la guerre, un article de lui sur Ingres, suivi, dans ce fascicule, par son étude de *Deux Dessins de J.-B. Pater* . . . page 133 qui relève de notre série de *Dessins de Maîtres*.

BIBLIOGRAPHY

(HORST W. JANSON, Department of Art History, Washington University, St. Louis, Mo.) . . . page 137

SUR LES AUTEURS

. . . is the author of a book on paintings by Paul Cézanne, and of a catalogue of an exhibition of the Paris Notre-Dame's Books of Hours (Chapel of the Sorbonne, Paris, 1947). He is working on several monographs of monuments of French architecture, and on a catalogue of *The New Treasure of the Cathedral of Bordeaux*, to which his article, translated . . . page 139 is devoted.

. . . is the author of a number of volumes (*Op. cit.*). He has just completed a book on *Rubens and His Time*, a chapter of which, *Rubens in Paris*, appears in translation on . . . page 140 of the current issue of the "Gazette," to which he has frequently contributed in the past.

. . . a travaillé à l'Université et à l'Institut d'Etudes Historiques de Madrid, et a commencé sa carrière américaine au Smith College de Northampton, après avoir étudié à Florence, à Vienne et à Madrid, où il reçut son doctorat en 1935. Auteur de nombreuses études dont plusieurs ont paru dans la "Gazette," qui publie aujourd'hui son article sur *Un Faussaire d'Œuvres de Goya au XXe Siècle*, traduit . . . page 145

Depuis 1946, Secrétaire du Département des Cultures Primitives et du Nouveau Monde au Brooklyn Museum, Diplômée de Bryn Mawr College, en 1934 . . . elle est représentée dans ce numéro par un article sur *Une Broderie Indo-Portugaise de Goa* dont la traduction paraît à la . . . page 147

Painter, expert at the Hotel Drouot, son of the painter, engraver, and collector of engravings and drawings, Paul Mathey, has made the study of drawings of old masters, particularly Watteau, his special field of interest. . . He is preparing, with Mr. K. T. Parker, a complete catalogue of the drawings of Antoine Watteau. An article by him on Ingres was published before the war in the "Gazette" and is followed, in this issue, by his study of *Two Drawings by J.-B. Pater*, translated . . . page 151 which belongs to our series of *Notes on Drawings*.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

*Subscription price:
\$12.00 yearly;
Single copy: \$1.50*

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

*Prix de l'abonnement:
3600 francs par an;
Prix de chaque numéro: 450 francs*

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. REGENT 4-3300
A PARIS—FAUBOURG SAINT-HONORÉ N° 140. TEL. ELYSÉES 21-15